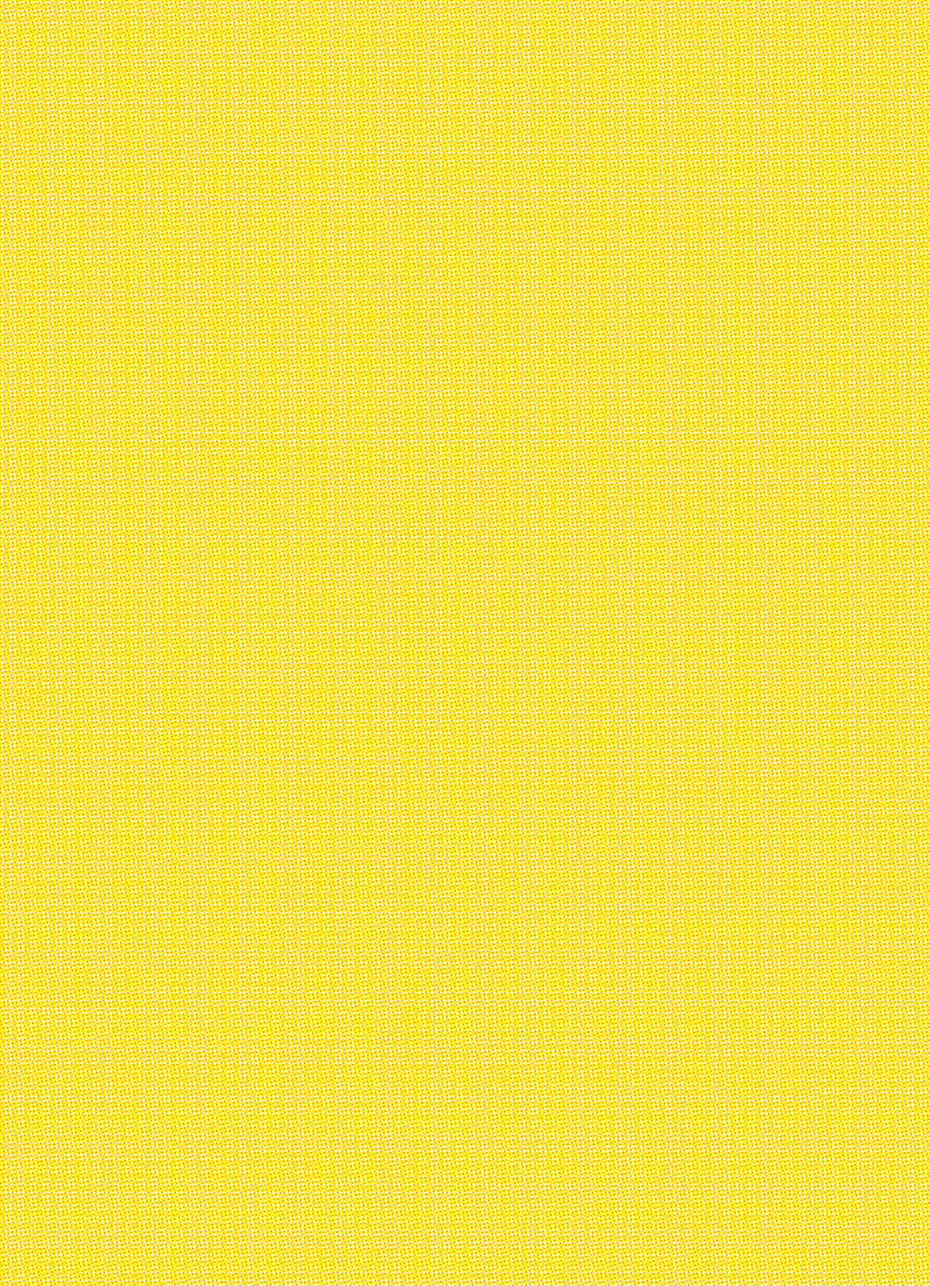
NADIE MIRABA HACIA AQUÍ

un ensayo sobre arte y VIH/sida

Andrea Galaxina

THANK GOD FOR AIDS







MENSAJE IMPORTANTE

¡Hola! Muchas gracias por interesarte por «Nadie miraba hacia aquí» y animarte a abrirlo en su versión digital :)

Desde el primer grito apostamos por el libre acceso al conocimiento y a la información y por eso hemos decidido liberar la versión digital de este libro. Sin embargo te animamos a que sigas comprando nuestras publicaciones en papel ya que es la única forma que tenemos para poder seguir sacando nuevos libros. Y aunque el contenido es el mismo, la parte material del libro es tan importante para nosotras como el propio texto ¡y es muy bonita y manejable! Además es importante apoyar el tejido de librerías independientes para poder seguir generando cultura crítica a la contra.

Si nos quieres dar feedback o hacer algún comentario (algo que también agradeceremos mucho) nos puedes escribir a:
elprimergritoeditorial@gmail.com

¡Muchas gracias! <3

NADIE MIRABA HACIA AQUÍ

un ensayo sobre arte y VIH/sida

~~NADIE MIRABA HACIA AQUÍ~~

~~un ensayo sobre arte y VIH/sida~~

Texto, diseño y maquetación: Andrea Galaxina
Edición: el primer grito
Imagen de portada:
Fragmento de
Thank God for AIDS. This Is to Scare You
de Gran Fury

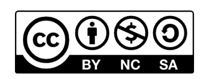
el primer grito, 2022
elprimergritoeditorial@gmail.com
https://elprimergrito.hotglue.me/

Dep. Legal: M-35930-2021
ISBN: 978-84-09-36978-2

Impreso en La Imprenta CG.

Primera edición: enero 2022
Tirada: 300 ejemplares
Segunda edición: febrero 2022
Tirada: 200 ejemplares
Tercera edición: abril 2022
Tirada: 200 ejemplares
Cuarta edición: agosto 2022
Tirada: 200 ejemplares

Tipografías utilizadas:
Futura Medium
Futura Medium Italic
Futura Bold

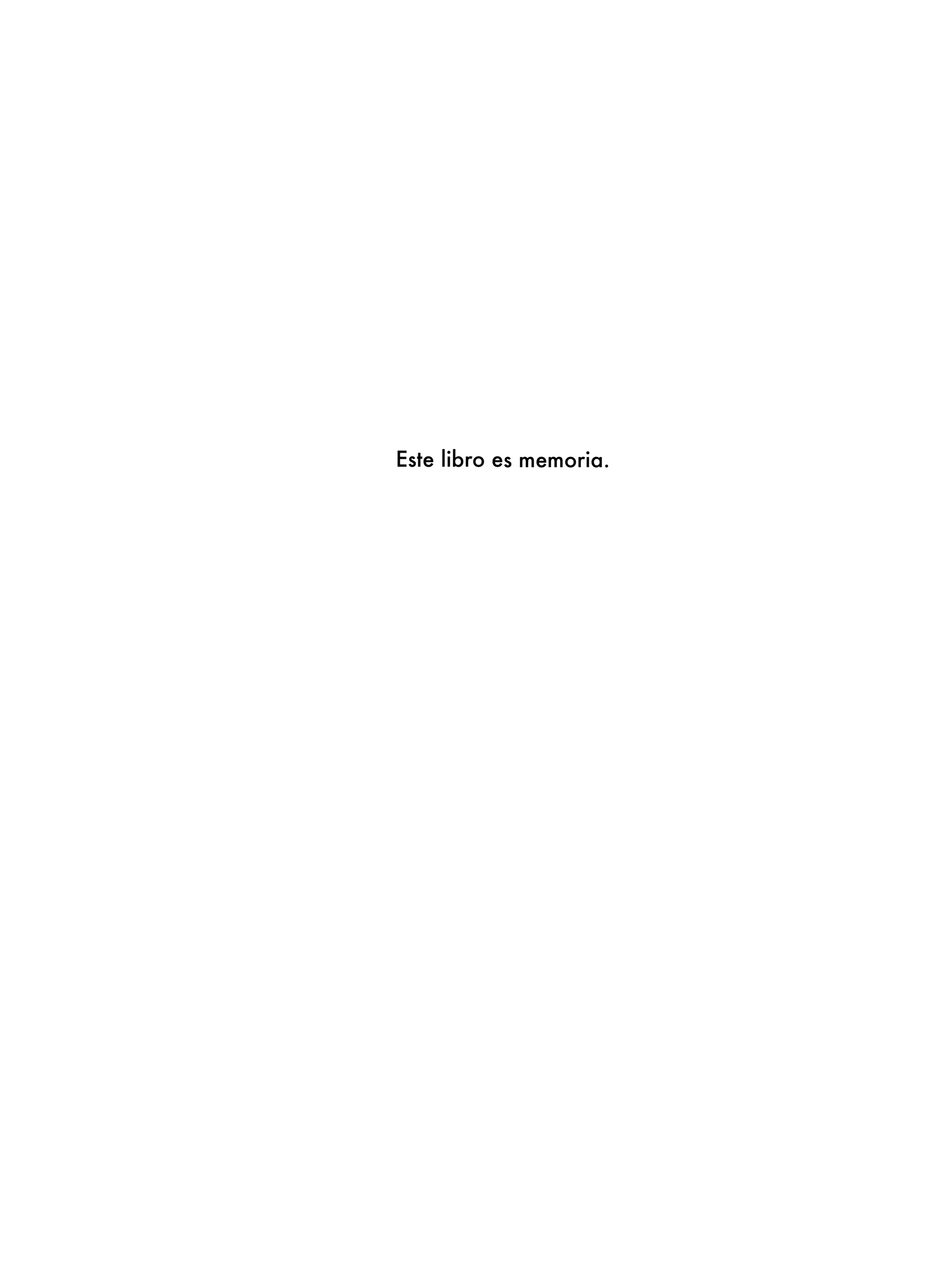


NADIE MIRABA HACIA AQUÍ

un ensayo sobre arte y VIH/sida

Andrea Galaxina





Este libro es memoria.

Los hombres mueren, sus amantes esperan a que aparezcan los primeros síntomas de la enfermedad. La gente rebusca en las basuras o se preocupa por sus carreras. Algunas vidas son más importantes que otras. Unas muertes impresionan, otras son invisibles.

Sarah Schulman, *Gente en apuros*

ÍNDICE

*PRÓLOGO

Hay que escribir sobre esto y hay que leer sobre esto.

Cuando tenía unos 15 años mi tía me regaló un CD de Queen. Echando la vista atrás creo que el motivo por el que me gustaba Queen era la idea de que el hecho de que Freddie hubiese fallecido a causa del sida significaba necesariamente que era gay y dada la escandalosa falta de referentes lo tuve que adoptar como tal. El recopilatorio tenía un libreto generoso con bastante información sobre los discos que Queen había publicado y con fotos del grupo. Yo conocía el fatídico final del cantante, pero nunca había visto su evolución física hasta sus últimas imágenes en el vídeo de *These Are The Days Of Our Lives*. Me marcaron profundamente y desde ese momento sentí que de alguna manera eso también tenía que ver conmigo. Ahí es cuando empecé a interesarme por el tema, interesarme en el sentido de necesidad por comprender y eso a su vez me hizo acercarme por primera vez a la historia y el impacto del VIH/sida. Yo soy de una generación que nació y creció en los momentos más oscuros del virus. Mi infancia, como la de casi todxs lxs que crecimos a principios de los 90, estuvo alimentada por un miedo horrible a

«coger la enfermedad» y, de alguna manera también, a las personas sospechosas de vivir con ella. Un miedo que se ha difuminado con información; una información que era escasa al principio y luego algo turbadora —como todo lo que tenía que ver con el sexo, las drogas y las jeringuillas—, pero que ahora vertebra un capítulo de mi propia genealogía. Y es que para las personas que pertenecemos al colectivo LGTBIQ+ la denominada «crisis del sida» es un capítulo clave en nuestra historia. Desde el momento en el que soy consciente de esto mi visión del VIH/sida e incluso, me atrevería a decir, del propio colectivo cambió radicalmente. Y ya lo sabemos: la historia de la comunidad LGTBIQ+ no es que esté precisamente exenta de tragedias y malos momentos como tampoco lo está de resistencia, amor propio, autogestión, acción colectiva y apoyo mutuo. Pero además del acercamiento histórico al VIH/sida, me di cuenta de que desde la Historia del Arte, las manifestaciones producidas en este contexto eran y tenían todo lo que a mí me interesa del arte: un poderoso ejercicio de ruptura, lucha, resiliencia y también de memoria. Y de la necesidad de difundir y conservar esta memoria nace este ensayo.



1 *
INTRO-
DUCCIÓN

Hace más de un año me planteé la posibilidad de escribir algo sobre el arte realizado en el contexto de la llamada crisis del sida. Unos años, entre 1981 y 1996, en los que la emergencia sanitaria puso de relieve las terribles deficiencias sistémicas que afectaban a ciertos grupos de la sociedad y también unas políticas profundamente homófobas, racistas y clasistas que impactaron letalmente contra la vida de millones de personas. El arte de esos momentos abordará el tema con resultados desiguales: en algunos casos desde una visión lastimera y condescendiente, pero en otros, especialmente en el arte que se desprenderá del compromiso político, desde una perspectiva transformadora. La idea de que el arte puede cambiar la vida, o al menos mejorarla, se hizo patente en muchas de estas propuestas. Este optimismo radical con el que se afrontó uno de los peores momentos de la historia reciente se reflejó también en su arte. Y es esto lo que he querido recoger en este ensayo, que parte de la premisa de que no está todo lo que hay y cuyo principal objetivo ha sido acercar este momento de enorme relevancia para la creación cultural occidental a aquellas personas que no necesariamente dominan el lenguaje de la Historia del Arte y del arte contemporáneo.

Así, el ensayo está dividido en dos grandes bloques. El primero está dirigido a contextualizar la epidemia tanto conceptualmente como en el espacio y en el tiempo. Algo que he considerado fundamental para entender el devenir tanto de la crisis como del arte que se desprende de ella, pero también para intentar acercar algunos conceptos que no

necesariamente se tendrían por qué manejar.
El segundo bloque trata de lleno el tema del arte. He querido abordarlo desde diferentes perspectivas que tienen que ver más con las distintas problemáticas que los activistas y artistas afrontaron que con una narrativa clásica de la Historia del Arte a modo de artistas, obras y cronologías —*este artista hizo todas estas obras en estos momentos*—. Los tiempos y los nombres van saltando de un capítulo a otro en función del tema. Aunque en el ensayo la obra gráfica tiene un peso importante, no he querido dejar de tratar otros medios minoritarios, pero igualmente sugerentes. Eso sí, aquí no hay ni pintura, ni escultura, ni arquitectura —no hay Bellas Artes, vaya—. Por último, soy consciente de que en este ensayo hay un aspecto algo problemático: su *occidentalocentrismo*. El relato discurre, salvo alguna pequeña excepción, en el eje Estados Unidos-Europa. La hegemonía que estos dos espacios tienen en la historia del VIH/sida es indiscutible. Por eso he decidido centrarme en propuestas artísticas que surgen en estos territorios.



2*
ACLARANDO ALGUNOS CONCEPTOS BÁSICOS

Es importante que antes de entrar de lleno en el asunto que nos concierne aclaremos algunos conceptos que se van a manejar a lo largo de este ensayo y que tradicionalmente han podido resultar algo confusos para la gente que no esté especialmente familiarizada con este tema.

El primero y más importante es el que tiene que ver con la diferenciación entre VIH y sida. Ambos términos se utilizan a veces como sinónimos, pero no lo son:

Cuando hablamos de **VIH** (acrónimo de Virus de la Inmunodeficiencia Humana), nos estamos refiriendo al virus que puede causar o no el sida. Es decir, alguien puede verse afectado por el VIH, pero no desarrollar nunca el sida. El VIH es un virus que afecta particularmente al sistema inmunitario dejando al organismo sin defensas ante agresiones externas.

Cuando hablamos de **sida** (acrónimo de Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida) estamos hablando de un conjunto de afecciones provocadas por el VIH. Es decir, el sida no es «una enfermedad» sino un conjunto de ellas. Se considera que un cuerpo afectado por VIH ha desarrollado el sida cuando la carga de linfocitos T es menor a 200 por milímetro cúbico —lo habitual en un cuerpo «sano» es un recuento de entre 1500 y 500 células/mm^3— unido esto a la aparición de una serie de infecciones o enfermedades oportunistas. Las enfermedades más comunes son: neumonía —la variante llamada *Pneumocystis carinii*, actualmente conocida como *Pneumocystis jirovecii*—, citomegalovirus y algunos cánceres linfáticos como el sarcoma de Kaposi▲. Estas afecciones

▲_El sarcoma de Kaposi probablemente sea una de las afecciones más paradigmáticas causadas por el sida debido a la visibilidad de una de sus manifestaciones más comunes: las manchas rojas/púrpuras que pueden aparecer en cualquier parte del cuerpo.

raramente afectan a organismos sanos, por eso en los orígenes de la crisis del sida, al empezarse a ver en cuerpos jóvenes, hicieron saltar las alarmas.

En la actualidad, las personas con recursos o que viven en Estados con sanidad pública universal pueden acceder a tratamientos que les permiten mantener el virus a raya, llegándose a un punto en el que la carga viral es indetectable y por tanto es también intransmisible (**I=I, Indetectable = Intransmisible**). Es decir, con los tratamientos adecuados el VIH se cronifica y nunca se llega a desarrollar sida. Pero no debemos olvidar que un porcentaje muy elevado de la población mundial no tiene acceso a estas terapias●. Por poner un ejemplo solo un 43% de personas que viven en el África subsahariana con VIH tienen acceso a la terapia antirretroviral frente a un 83% en la Europa occidental y América del Norte[1]. Además de los distintos tratamientos para frenar el avance del virus en el cuerpo, en los últimos años se han desarrollado dos importantes terapias preventivas: la **PrEP** y la **PEP**. La PEP (profilaxis posterior a la exposición) consiste en la utilización a corto plazo de antirretrovirales con el fin de reducir la probabilidad de contraer el VIH después de una posible exposición. La PrEP (profilaxis pre-exposición) es el uso de medicamentos antirretrovirales como prevención para evitar el contagio del VIH[2].

●_La fuente más completa para conocer cuáles son las estadísticas al respecto del VIH/sida en el mundo las encontramos en https://www.unaids.org/, la agencia de la ONU para el VIH/sida.

Todo el mundo se puede ver expuesto al VIH, sean cuales sean sus circunstancias. En la actualidad se pone el acento en las prácticas de riesgo. Si bien las autoridades sanitarias hablan de «grupos de población clave»[3] —que estarían

formados por trabajadores y trabajadoras sexuales y sus clientes, los hombres que tienen relaciones sexuales con hombres, las personas que se inyectan drogas, las personas trans y las personas reclusas y sus parejas sexuales—.

Las **vías de transmisión** del VIH son: la penetración anal o vaginal, las transfusiones de sangre, compartir agujas contaminadas y el contagio vertical, es decir entre madre e hijo durante el embarazo, el nacimiento y la lactancia.

Por último, durante esta lectura aparecerán recurrentemente algunas siglas referidas a diferentes instituciones, muchas de ellas estadounidenses. Las más habituales van a ser:

CDC: son las siglas del Centers for Disease Control and Prevention [Centros para el Control y Prevención de Enfermedades]. Es la agencia del Gobierno de EE.UU. encargada de la salud y que se ocupa, entre otras cosas, de la salud pública. El equivalente europeo es el ECDC (European Centre for Disease Prevention and Control/Centro Europeo para la Prevención y Control de Enfermedades). ***Morbidity and Mortality*** es el boletín semanal que el CDC publica con las novedades y avisos epidemiológicos.

FDA: son las siglas de la Food and Drug Administration [Administración de Medicamentos y Alimentos], agencia del Gobierno de EE.UU. responsable de la regulación de alimentos, medicamentos, derivados sanguíneos, cosméticos, aparatos médicos y otros productos biológicos. Son quienes se encargan de la aprobación del uso de medicamentos, su seguridad y riesgos

así como de la regulación de los ensayos clínicos. Su equivalente en Europa sería la EMA (European Medicines Agency/Agencia Europea de Medicamentos) que estaría por encima de la agencia de cada país, en el caso del Estado español la AEMPS (Agencia Española de Medicamentos y Productos Sanitarios).

OMS: es la Organización Mundial de la Salud, sus siglas en inglés son WHO (World Health Organization). Es la agencia de las Naciones Unidas que se encarga de gestionar aquellas políticas que tienen que ver con la salud.



3*
LA EPIDEMIA EN SU CONTEXTO

▲_La entrada de *MMWR* comunicando estos primeros casos de sida se puede leer aquí: https://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/june_5.htm

El 5 de junio de 1981 es considerada la fecha oficial del inicio de la crisis del sida. Ese día se publica la primera notificación de la enfermedad▲ en la revista *Morbidity and Mortality* del CDC en Estados Unidos. En ella se habla de cinco casos de hombres homosexuales tratados por los doctores Joel Weisman y Michael S. Gottlieb desde 1980 con tipo muy poco común de neumonía. En enero, 6 meses antes de esta publicación, Ronald Reagan tomaba posesión como presidente de los Estados Unidos después de haber ganado las elecciones de manera abrumadora en 44 de los 50 estados con la promesa de «hacer América grande de nuevo». Se iniciaba de esta manera una nueva época que marcará el devenir del mundo hasta nuestros días y que también será decisiva en el tratamiento de la naciente epidemia.

Un fantasma recorre Europa, y ese fantasma, que era el comunismo, se había convertido en el principal enemigo a batir. Junto a él otros «fantasmas» que durante los años 70 habían vivido un momento de importante crecimiento como los movimientos pacifistas, por los derechos civiles, los feminismos o el movimiento de liberación gay que se convirtieron en enemigos contra los que la moral conservadora —y su músculo económico y mediático— debía luchar. Estados Unidos encabezará esta cruzada con lo moralmente reprobable que vendrá acompañada por unas políticas económicas dirigidas a acabar activamente con el llamado Estado del Bienestar, destruyendo cualquier intento de protección hacia los más vulnerables y privilegiando siempre a los más poderosos. Y es que para

entender la crisis del sida no podemos dejar de hablar de cómo las políticas económicas del neoliberalismo afectarán profundamente a la vida de las personas, especialmente como ya hemos dicho, de las más vulnerables. El neoliberalismo en EE.UU., en el Reino Unido de Margaret Thatcher o en el Chile de Pinochet, solo por decir algunos de los países pioneros en la aplicación de estas políticas que más tarde se impondrán en el resto del mundo, parte de la privación de servicios básicos esenciales y de la certeza de saber quién va a vivir y quién va a morir. O mejor dicho, de elegir quién va a vivir y quién va a morir. De esta forma el espacio para existir fuera de este sistema brutal que impone el neoliberalismo se hace cada vez más y más pequeño.

Las ideologías ultraconservadoras eran apoyadas por los gobiernos y legitimadas por los medios de comunicación, que harán un trabajo ímprobo normalizando estas condiciones para la opinión pública. Uno de los ejemplos más sintomáticos de esto de lo que hablamos será el del derecho al aborto en EE.UU. Tras su despenalización en 1973 después del caso Roe v. Wade, con la llegada de Reagan al poder el movimiento antiabortista adquirirá una enorme fuerza y estará ampliamente apoyado por diferentes grupos de presión que llegaban hasta la propia Casa Blanca. Desde ese momento el acceso al aborto será cada vez más complicado, especialmente para las mujeres más pobres. Los defensores de su ilegalización se convertirán en baluartes de los «valores familiares» que se habían ido gestando desde finales de los años 40 en las casitas de los suburbios de las

grandes ciudades. Unos valores que rechazaban frontalmente la diversidad racial y sexual, las sexualidades no procreativas, que negaban la existencia de estructuras familiares alternativas y que se situaban en contra de los derechos de las mujeres para controlar sus cuerpos.

El Reaganismo se encargó de entorpecer, cuando no directamente desactivar, muchos de los movimientos activistas a través de la represión y también de la drástica reducción de servicios sociales que afectaban especialmente a las mujeres o a las personas que estaban situadas en posiciones marginales en el sistema. Esto hacía que la movilización política fuese más difícil ante la falta de tiempo y de recursos. Todas aquellas personas que se encontraban fuera de los límites de la normatividad sexual, racial, económica, etc. tenían un acceso cada vez más y más limitado a ciertos recursos —salud, vivienda, trabajo, alimento— y esto respondía a una serie de decisiones políticas.

Por su parte, aunque el movimiento LGTBIQ+ había realizado ciertos avances desde la revuelta de Stonewall en 1969, la homosexualidad continuaba siendo ilegal. Por ejemplo, existían diferentes leyes que penaban la vestimenta y podías ser multado o encarcelado si llevabas más de tres prendas que no se correspondiesen con tu género. También estaba prohibida por ley la práctica de sexo anal y oral de manera consentida entre adultos del mismo sexo, incluso en privado. La anulación de esta norma se rechazó en el año 1986 tras el proceso Bowers v. Hardwick y continuó vigente hasta 2003. Por supuesto, la desprotección del

colectivo no es monopolio de EE.UU. Sin ir más lejos, en el Estado español la Ley de Peligrosidad Social, aprobada en 1970 y que sustituía a la Ley de Vagos y Maleantes, penalizaba entre otras cosas la homosexualidad y la transexualidad y estuvo vigente hasta 1995.

Cualquier logro tanto en el terreno legal como en el terreno social se tenía que enfrentar a voces reaccionarias como las de Anita Bryant▲ que arremetían constantemente contra los derechos civiles de las personas LGTBIQ+. A todo esto se le unía, además, una corriente dentro del propio colectivo, especialmente asociada a los hombres gays, que apostaba por la asimilación, esto es, por intentar acceder a las ventajas sociales de los hombres heterosexuales a cambio de rechazar abiertamente cuestiones que se relacionaban explícita e implícitamente con el «estilo de vida homosexual», como la promiscuidad, las prácticas sexuales no normativas, una identidad de género fuera de la norma, la pluma, etc. Una vez conseguidos tímidos avances legales el objetivo para lograr esa tan ansiada asimilación era la legalización del matrimonio homosexual. Más allá de eso, para algunas personas dentro de la comunidad LGTBIQ+ que tenían cierto poder económico y estatus social, porque no pertenecían a ninguna otra minoría, poco más había que reivindicar. Hasta que a finales de los años 70 aparece el «cáncer gay».

▲_Anita Bryant es una de las figuras más destacadas en contra de los derechos del colectivo LGTBIQ+. En 1977 encabezó la campaña *Save Our Children* [Salvad a nuestros niños] que protestaba en contra de una ley en el Estado de Florida que prohibía la discriminación por razón de homosexualidad. Sus presiones hicieron que la ordenanza fuese rechazada y su campaña se extendió por otros estados en los que se habían aprobado leyes antidiscriminación similares.

Aunque fue en el verano de 1981 cuando se hace oficial la aparición de los primeros casos reconocidos de VIH, el virus probablemente estaba presente desde al menos 1979 en los círculos gays de las grandes ciudades

de Estados Unidos. Durante 1980 los médicos empiezan a observar casos de una variante de neumonía muy atípica en personas jóvenes, *Pneumocistis carinii*, y también de sarcoma de Kaposi, un cáncer linfático reconocible por las lesiones cutáneas que provoca. En estos primeros momentos, la que parecía ser una nueva enfermedad que afectaba principalmente a hombres gays, fue bautizada como «cáncer gay» y más tarde como GRID (Gay-related immune deficiency/Inmunodeficiencia relacionada con los homosexuales), aunque en 1982 recibió su nombre definitivo: AIDS/sida.

Hasta 1983 no se supo a ciencia cierta cómo se producía el contagio, de hecho, en un primer momento parte del colectivo rechazó la idea de que se tratase de una enfermedad contagiosa por vía sexual ya que esto podría poner en cuestión uno de los pilares y grandes logros del movimiento de liberación gay: el vivir la sexualidad libremente. Aunque desde un principio se intuía que el sida estaba provocado por un virus o agente infeccioso, también existían otras teorías como la del «modelo multifactorial», según la cual el sida se desarrollaba por la interacción de diversos factores como la acumulación de ataques a las defensas inmunológicas, la exposición repetida al citomegalovirus y a otros patógenos de transmisión sexual o el uso de ciertas drogas recreativas como los *poppers*▲. Esta línea de investigación fue completamente desechada cuando en 1983 Françoise Barré-Sinoussi y Luc Montagnier, del Instituto Pasteur de París, descubrieron que el agente causante del sida era un virus. Este virus se llamó LAV (virus

▲_El *popper* es una sustancia química, nitrito de amilo, que se inhala produciendo vasodilatación y un aumento del placer sexual.

asociado a linfomadenopatía), más tarde HTLV-III (virus T-linfotrópico tipo III) y finalmente, en 1986 tras una serie de complicadas disputas entre el laboratorio francés y el americano dirigido por Robert Gallo, VIH (virus de la inmunodeficiencia humana).

La falta de información por un lado y la homofobia por otro sirvieron para que el sida se utilizase como un arma para criminalizar y señalar a todas esas personas que «habían decidido» ir por el mal camino. La atención se centrará en el estilo de vida como causante de la enfermedad. Como señala Sander L. Gilman:

> «El hecho de que el sida apareciera a fines de la década de 1970 sirvió para vincular la enfermedad con dos preocupaciones sociales no relacionadas: primero, la percepción de un aumento de las enfermedades de transmisión sexual (ETS) en los EE. UU [...] y segundo, el aumento de la conciencia pública, al menos en las grandes áreas urbanas, del movimiento de liberación gay [...].»[1]

De esta manera, el comportamiento sexual de los hombres homosexuales se situó en el centro tanto fuera como dentro del colectivo, donde había voces que argumentaban que señalar los hábitos sexuales de los gays no era más que un intento moralizante de echar por tierra los avances del movimiento de liberación gay post Stonewall. Los medios guardaban un atronador silencio sobre el sida y solo prestaban atención cuando la población heterosexual podía estar en riesgo. Pronto se empezó a trazar una clara diferenciación entre víctimas

inocentes —hemofílicos, personas que habían recibido transfusiones, hijos de personas con sida— y víctimas culpables —gays promiscuos—. Encontramos una larguísima lista de declaraciones escalofriantes de figuras públicas culpando de la crisis del sida a las personas que lo estaban padeciendo. Pat Buchanan, el director de comunicación del gabinete de Reagan dijo:

> «Hay una, solamente una causa de la crisis del sida: la negativa deliberada de los homosexuales a dejar de caer en la práctica inmoral, antinatural, insana, insalubre y suicida del coito anal, que es el medio principal por el cual el virus del sida se propaga a través de la comunidad gay y, de ahí, a las agujas de los toxicómanos por vía intravenosa.»[2]

Otro prócer de la homofobia será el pastor Jerry Falwell que declaró: «el sida no es solamente un castigo de Dios a los homosexuales, es el castigo de Dios a una sociedad que tolera a los homosexuales». También tenemos la famosa frase del exgobernador de Texas Louie Welch: «Si quieres parar el sida dispara a los maricones» o la propuesta del escritor William F. Buckley de tatuar a aquellas personas con sida. A esto se le unía la negativa de un gran número de funerarias de encargarse de personas que habían muerto de sida, el rechazo de los sanitarios a tratar a pacientes con sida e incluso a entrar a sus habitaciones en el hospital, etc. La construcción del sida como una enfermedad gay contribuyó a legitimar una homofobia ya presente en la sociedad.

No ayudó a acabar con los prejuicios que se estableciesen cuatro grupos de afectados claramente delimitados: el llamado «Club de las 4 H»: homosexuales, hemofílicos, heroinómanos y haitianos. Para entender por qué este último colectivo fue de los primeros afectados por la crisis del sida nos tenemos que trasladar a los años 60, cuando muchos haitianos emigraron a Congo▲, recién independizado de Bélgica, para trabajar. En esos momentos ya se tiene constancia de la existencia del virus en África y muchos de estos trabajadores probablemente lo contrajesen entonces llevándolo consigo de vuelta a la isla. Haití, por su parte, era además uno de los destinos predilectos para el turismo sexual para los hombres homosexuales de EE.UU. en las décadas de los 70 y 80. Todo esto responde a algo que señala el artista Gregg Bordowitz: que el VIH, así como otras pandemias, son parte de la historia del colonialismo, la esclavitud, el tráfico de personas, la industrialización y de los desplazamientos masivos de un número cada vez mayor de personas[3]. Aunque, como también señala Bordowitz, a diferencia de otras pandemias, el VIH afectó en un primer momento a grupos que ya estaban estigmatizados y este estigma era tan grande que la sensación de persecución se trasladó a la forma de vivir la enfermedad.

▲_En esta zona del centro de África se considera que está el origen del virus que pasaría de los chimpancés a los humanos por primera vez en algún momento en la década de 1920.

En los primeros años de la crisis del sida la ayuda prestada a las personas afectadas por parte de las autoridades públicas fue prácticamente nula ante las presiones conservadoras y el miedo a «promover la homosexualidad» si se daba

apoyo gubernamental a la educación sexual, que en principio era la única fórmula segura para prevenir la enfermedad o al menos para ralentizar la expansión del virus. Esto hizo necesario que fuesen las propias personas afectadas quienes se movilizasen y organizasen para informar y ayudar a la gente que enfermaba y a sus seres queridos. De esta manera nacerán las primeras asociaciones y colectivos contra el sida, unos de carácter asistencial y otros de carácter más activista y político. Los dos epicentros de la epidemia, San Francisco y Nueva York, serán los lugares en los que aparezcan las primeras organizaciones antisida.

Los primeros movimientos articulados en contra del virus los encontramos en San Francisco. Va a ser muy importante el papel de individuos particulares que expondrán su propia situación personal para ayudar a concienciar e informar. De entre estos individuos destaca Bobbi Campbell. Campbell era enfermero y fue de las primeras personas en San Francisco en ser diagnosticada con sarcoma de Kaposi. Ante esta situación y viendo la desmovilización imperante colgó fotografías de sus lesiones por locales de Castro St.▲ advirtiendo e informando a otros sobre la nueva enfermedad, sobre el «cáncer gay». Este gesto le convertiría en un referente en el colectivo ganándose el apodo del «AIDS poster boy». En 1983 aparecerá junto a su pareja, Bobby Hilliard, en la portada de *Newsweek*, siendo la primera persona que públicamente vivía con la enfermedad. Además de estas acciones públicas de visibilización, Bobbi Campbell realizaba una importante labor

▲_Castro Street o el barrio de Castro es una zona de San Francisco conocida por su gran número de población perteneciente al colectivo LGBTIQ+.

pedagógica como enfermero dando charlas informativas al personal sanitario, muchos de los cuales rechazaban tratar a pacientes con sida. Como parte del grupo Sisters of Perpetual Indulgence● realiza la primera publicación sobre sexo seguro escrita por y para gays que utilizaba un tono humorístico para abordar la nueva enfermedad y otras ETS. *PLAY FAIR!* era el título de este pequeño pasquín donde informaban con detalle sobre asuntos tales como recomendaciones para la higiene, el uso de preservativos y de lubricantes de base acuosa, también daban consejos sobre prácticas de riesgo o hablaban sobre hacerse test de ETS habitualmente. Este folleto se reimprimió miles de veces e incluso se repartió fuera de EE.UU. Aunque con las carencias y errores propios del desconocimiento del momento, *PLAY FAIR!* fue pionero en difundir el concepto de sexo seguro, que usando un lenguaje cotidiano en vez de terminología médica, buscaba alcanzar al mayor número de personas posible.

Por su parte, en Nueva York los activistas Michael Callen y Richard Berkowitz, que habían formado el grupo de apoyo Gay Men With AIDS [Hombres gays con sida], escribirán en 1983, junto al doctor Joseph Sonnabend, otra guía sobre sexo seguro desde una perspectiva positiva, sin connotaciones moralizantes, paternalismo o condescendencia. *How to Have Sex in an Epidemic* [Cómo practicar sexo en una epidemia] era un folleto de 40 páginas que estaba dirigido a hombres que tenían relaciones sexuales con hombres y fue, junto a *PLAY FAIR!*, de las primeras publicaciones en las que se recomendaba el uso

●_El grupo Sisters of Perpetual Indulgence son un grupo de monjas drag fundado en 1976 originalmente en Iowa aunque establecido definitivamente en San Francisco. A través del uso del humor llamarán la atención sobre los problemas del colectivo LGTBIQ+. A través de la parodia y de una actitud *camp* tomarán la imaginería católica en sus vestidos, sus nombres e incluso en el tono de sus comunicaciones.



PLAY FAIR!

The Sisters of Perpetual Indulgence

Several months ago, Mother Superior noticed an unusual incidence of sniffling, coughing, grimacing, twitching, scratching and farting around the Convent. Several of the Sisters of Perpetual Indulgence were complaining about sore balls, swollen glands, scratchy throats, rashes, cramps, lumps and tingling between their legs. Besides the necessities of hiring a resident Roto-Rooter man and replacing the hinges on bathroom doors weekly, the Convent's consumption of toilet paper, aspirin, band-aids and air freshener grew so unreasonably that Mother Superior was forced to ask the Vatican for a larger slush fund just to keep the Order solvent.

Embarrassed by such outrageous expenses and alarmed by the general malaise—and in some cases, downright collapse—of the Sisters, Mother Superior made it her business to get to the bottom of this unhappy situation on the very morning that she found a queen crab walking up her leg. What she discovered may gross you out, but these findings could prove useful in preventing or eliminating similar situations in your own life.

It seems that the Sisters were suffering from numerous **Sexually Transmitted Diseases.** In the dark as to their discomfort, many nuns preferred to believe they had contracted unusually pesky colds that would sooner or later disappear. Unfortunately, we are in for some harsh lessons in personal and social responsibility concerning health matters.

And the gay male community is sorely in need of such lessons. Gonorrhea, syphilis, herpes, scabies, intestinal parasites and hepatitis (not to mention widespread warts and guilt) have all reached epidemic proportions in San Francisco. Mysterious forms of cancer and pneumonia are now lurking among us too. We are giving these diseases to ourselves and each other through selfishness and ignorance. We are destroying ourselves. Please read this pamphlet, and become aware, become responsible, and share the knowledge with your friends.

Primera parte del pliego de *PLAY FAIR!* incluyendo la portada

de preservativos para evitar el sida así como otras enfermedades de transmisión sexual. Fue la guía más exhaustiva sobre sexo seguro hasta bien entrada la segunda mitad de los 80. Hacía un acercamiento a las posibles vías de transmisión de la enfermedad y, aunque se apoyaba en el «modelo multifactorial», lo cierto es que una vez descubierto el virus la relación de prácticas de riesgo y las formas de protegerse no variaron.

La producción de estas guías autoeditadas fue un increíble ejercicio de acercamiento autodidacta a la salud pública que, como indica Cindy Patton, seguía los pasos ya dados previamente por el feminismo:

> «[El movimiento a favor del sexo seguro] creció en la comunidad gay a partir del entendimiento de la organización social de nuestra propia sexualidad [...] Se construyó en base al modelo de 'auto-ayuda' tomado del movimiento de la salud de las mujeres y del debate sobre la sexualidad del movimiento de liberación gay, los primeros activistas antisida consideraban el sexo seguro no solo como una práctica para convencer a los reacios, sino también como una forma de resistencia política y de construcción de comunidad que alcanzó tanto la liberación sexual como la salud sexual.»[4]

Estos intentos más o menos informales de organizarse, que se englobarán bajo el apelativo de grupos de *People with AIDS* [Personas con sida], estarán construidos sobre las organizaciones que habían surgido en los años 70 en el contexto del movimiento de

liberación gay y crearán una red de cientos de nuevas asociaciones para hacer frente a las necesidades de quienes vivían con VIH y sida. De entre todas estas organizaciones, la más importante de estos primeros momentos de la epidemia, que servirá como modelo para las organizaciones contra el sida tanto en EE.UU. como en Europa, será *Gay Men's Health Crisis* [Crisis de la salud de los hombres gays] (GMHC), fundada también en Nueva York en 1982. La impotencia de ver a amigos, amantes y conocidos morir y la ausencia de una respuesta efectiva y a tiempo por parte del Gobierno llevó a Larry Kramer▲, Paul Popham, Paul Rapoport, Nathan Fain, Lawrence D. Mass y Edmund White a fundar GMHC. Este colectivo será el primero en abrir una línea de ayuda telefónica, algo que se va a convertir en una de las herramientas más efectivas para compartir información sobre el sida. Pero además de la línea telefónica, GMHC dará apoyo legal, financiero, creará grupos de apoyo, un programa de acompañantes o *buddy program*● y distribuirá abundante material sobre sexo seguro y salud sexual en bares gays de Nueva York.

Estas primeras acciones colectivas de respuesta contra el sida van a confluir en uno de los hitos del activismo antisida, la *National Lesbian and Gay Health Conference* también conocida como la Conferencia de Denver. La Conferencia de Denver fue la primera ocasión en la que personas que vivían con sida en EE.UU. se reunieron. Esta conferencia partía de la idea de que la experiencia de las personas con VIH debían ser parte fundamental de la respuesta contra el sida. Michael Callen, uno de los ponentes de la conferencia declaró:

▲_Larry Kramer fue una de las figuras con mayor presencia en el activismo antisida en Nueva York. Escritor y guionista, usó sus recursos para combatir la expansión del virus. Entre sus trabajos destacan el polémico libro *Faggots*, escrito en 1978 o la obra autobiográfica *The Normal Heart* de 1985 y que HBO adaptó al cine en 2014.

●_El programa de acompañantes o *buddy program* será el tema en torno al que gire la que se considera la primera película sobre el sida: *Buddies*, de 1985, dirigida por Arthur Bressan.

«Pensamos que era importante registrar la fundación del movimiento de empoderamiento de las personas que viven con sida ahora, antes de que nuestros recuerdos se empañen por completo. Muchos de los que pelearon las primeras batallas se han ido y los que seguimos en pie sentimos la responsabilidad de explicar a las generaciones de personas que viven con sida que vendrán cómo nació un movimiento de auto-organización de personas que viven con sida basado en el concepto obvio de que estas deben participar en aquellos procesos donde se toman decisiones que afectan directamente a nuestra vida.[…] Y así, contamos nuestra propia historia para que las generaciones futuras puedan entender cómo llegamos aquí desde allí.»[5]

Los consensos alcanzados en esta Conferencia se articularon en los llamados *principios de Denver*[6] en donde se insistía en la utilización del término *personas con sida* (*People With AIDS/PWA*) y el rechazo al uso de «víctimas» o «pacientes». Hacían distintas recomendaciones para los profesionales de la salud, para las personas con sida y también para el público en general. Por último, establecieron una serie de derechos para las personas que viven con sida —a tener una vida sexual y emocional satisfactoria, a tener tratamiento médico de calidad, a la privacidad de sus historiales médicos, a vivir y morir con dignidad, etc.—.

Después de la Conferencia de Denver se crearán nuevos grupos de personas que viven con sida en EE.UU.■ que harán circular boletines con información y darán apoyo, pero también empezarán a investigar acerca de

■_Por hacer que consten en este ensayo, y por contrarrestar la enorme presencia que tendrá ACT UP, algunas de las asociaciones de personas que viven con sida que funcionarán en EE.UU. y que serán igualmente fundamentales en el activismo antisida serán: *Kaposi's Sarcoma Research and Education Foundation, The New York AIDS Network, PWA-New York, Fun Squad, People with AIDS Coalition/ National Association of People with AIDS (NAPWA)* o *Project Inform.*

posibles tratamientos y a distribuir medicinas que no estaban disponibles en el país a través de los llamados *buyers clubs* [clubes de compradores]▲.

▲_La película *Dallas Buyers Club* (Jean-Marc Vallée, 2013) retrata uno estos clubes de compradores y la figura de Ron Woodroof. Aunque la película presenta algunos problemas importantes, es un buen documento para conocer el funcionamiento de los *buyers clubs* y su importante papel en los inicios de la crisis del sida como estructuras informales que permitían a muchas personas acceder a tratamientos experimentales contra el VIH y el sida.

Según avanzaba la década de los 80 lo hacía el virus y, en paralelo, la negligencia de los gobiernos y el doble juego de los medios, que oscilaban entre el silencio, el sensacionalismo extremo o la preocupación cuando se conocían casos que afectaban a personas que no pertenecían a los «grupos de riesgo». Como dice Simon Watney, la estrategia seguida por los medios de comunicación afianzaba «unas condiciones determinadas a las que están sometidos los grupos sociales más vulnerables al VIH; unas condiciones que ya existían con anterioridad a la aparición de la epidemia»[7].

Ante esta situación serán los medios gays quienes tengan un papel protagonista a la hora de informar sobre la crisis. Sin embargo la decisión de hablar sobre una enfermedad que en esos momentos era aún desconocida no fue bien recibida por toda la prensa gay. Algunas cabeceras optaron por ignorar la presencia de este invitado no deseado en la comunidad por temor a perder lectores —ese sector de personas del colectivo que veían las noticias sobre la enfermedad como una estrategia del Gobierno y las fuerzas fácticas conservadoras para desactivar los logros que en el terreno sexual se habían alcanzado— o a perder publicidad de las saunas, baños y otros espacios de esparcimiento sexual. Como decía el editor de distintos medios gays George Mendenhall a este respecto:

«Si miras hacia esos días desde donde estamos hoy, todo parece blanco o negro. Pero en ese momento había un montón de grises: incertidumbre, escepticismo, rumores. Los chicos buscaban respuestas en los periódicos, pero nosotros tampoco las sabíamos. No queríamos imprimir un titular: 'Todos los maricones van a morir'. La tranquilidad es parte de lo que se supone que la institución del periodismo debe ofrecer a su comunidad. Queríamos darles a los lectores alguna esperanza de que sobrevivirían a esta maldita pesadilla.»[8]

Otros por su parte se posicionaron claramente por la información, por dolorosa que esta fuese. No vamos a realizar aquí una lista de los medios gays que tratarán la crisis del sida, solo citaremos el nombre de algunos como el *Washington Blade* o el *New York Native*, primer periódico que habló sobre el asunto y en el que escribieron importantes figuras del activismo como Sarah Schulman o Larry Kramer. Las distintas coaliciones de personas que viven con sida realizarán sus propios boletines entre los que destaca el *PWA Coalition Newsline*, un boletín mensual de 48 páginas que contenía escritos de, para y por personas que viven con sida con tiradas mensuales de hasta 14000 ejemplares. En 1994 se creará *POZ*, la revista más importante dirigida a personas afectadas por el VIH/sida y que sigue en activo hoy en día.

En el año 1987 se producirá un hecho fundamental en la historia del activismo antisida: la fundación de ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power/Coalición contra el sida para

liberar el poder) en Nueva York. Distintos activistas, cansados de la limitada respuesta del Gobierno y de los medios ante la crisis y frustrados por las prácticas acomodadas de organizaciones como GMHC deciden crear una organización sin líderes▲ que apueste por la acción directa y la desobediencia civil. El conocimiento que muchos de sus miembros tenían del funcionamiento de los medios de comunicación les servirá para plantear estrategias de confrontación que llamasen su atención y la del público y que les ayudasen a difundir su mensaje. El colectivo, cuya pertenencia era abierta y libre, estaba conformado por distintos subcomités encargados de las más diversas tareas: desde el *PWA Housing Committee*, encargado de buscar casa a personas sin hogar con sida, el *YELL (Youth Education Life Line) Committee*, que trabajará por una educación sobre el sida para los jóvenes y por la distribución de preservativos en la escuela pública, el *Needle Exchange Committee* encargado de realizar programas de intercambio de jeringuillas o el *Treatment and Data Committee*, encargado de «supervisar los tratamientos médicos experimentales para personas con sida; trabajar para mejorar el acceso a tratamientos prometedores a través de la acción directa y desde dentro del sistema de investigación médica y científica»[9]. La intervención de los activistas en cuestiones de salud pública y burocracia científica fue un hecho inédito e histórico. ACT UP fue, como dijo el sociólogo Steven Epstein, «el primero en lograr una conversión masiva de víctimas de una enfermedad en activistas/expertos»[10].

▲_Aunque ACT UP será una organización con un marcado carácter horizontal y asambleario algunos activistas destacaron particularmente como Larry Kramer, Vito Russo, Sarah Schulman, Iris Long, Rodger McFarlane o Peter Staley.

La presión de los activistas de ACT UP obligó a los científicos y médicos a valorar su opinión y el rol crítico que podían tener en la investigación y en las distintas políticas médicas que podían llevarse a cabo. El arte también tendrá un papel importantísimo dentro del activismo de ACT UP con subgrupos ligados al colectivo como Gran Fury o fierce pussy. Hablaremos de ellos con más detenimiento en el siguiente capítulo.

El trabajo de ACT UP inspirará el de muchos otros grupos antisida en todo el mundo. De hecho, se fundarán diferentes sucursales de ACT UP en París, Barcelona, Berlín, Londres, Los Ángeles, San Francisco o Buenos Aires. Pero también otros colectivos que utilizarán las técnicas desarrolladas por los activistas neoyorkinos. Entre estos colectivos queer de acción directa destacan grupos como Queer Nation o Lesbian Avengers en EE.UU. —ambos formados por activistas también de ACT UP—, Outrage! en el Reino Unido o La Radical Gai en España.

La Radical Gai y LSD serán los dos grupos que recojan la herencia de ACT UP en el Estado español. En España el primer caso de sida se documenta en Barcelona en octubre de 1981[11]. Hay que tener en cuenta que el sistema sanitario en España impidió que se diesen episodios de abandono y falta de asistencia como ocurría en EE.UU. Sin embargo la falta de medidas y la escasa movilización será característica de cómo se abordó la crisis en los primeros años de la epidemia. Dado que el VIH tuvo en España mayor incidencia entre los usuarios de drogas intravenosas, las primeras medidas institucionales se engloban dentro del

Plan Nacional sobre Drogas creado en 1985 y que tendrá un carácter asistencial a través de los programas de metadona e intercambio de jeringuillas. En 1987 se crea el Plan Nacional sobre el Sida que inicia algunas tímidas campañas de prevención para estimular el uso del preservativo, pero que se dio de frente con la condena de la Conferencia Episcopal. En lo que al activismo LGTBIQ+ se refiere, Sejo Carrascosa y Fefa Vila explican que a mediados de la década de los 80:

> «El movimiento gay era muy débil si se compara con los años de la Transición. Su postura ante el sida era la de intentar obviar lo más posible el tema para evitar la ecuación sida=homosexualidad que se expandía por la mayoría de los medios de comunicación. [...] Algunos gais empezaron a interesarse por la enfermedad y sus tratamientos, traduciendo y publicando artículos y libros, pero estos fueron una minoría y no llegaron a producir ningún debate ni cuestionamiento de las tácticas de lo que entonces era el movimiento gay.»[12]

A principios de los 90 surgen en Madrid los grupos de acción LSD y La Radical Gai con el objetivo de crear mecanismos de denuncia y respuesta a la crisis del sida, pero también proponen un activismo inédito hasta ese momento en el Estado, que no buscaba «la integración y la acomodación en el modelo heteropatriarcal» sino un cuestionamiento de las estructuras sociales y de la sexualidad y una nueva representación del sujeto político representado por maricas y bolleras.

La industria farmacéutica será uno de los blancos en las reivindicaciones del activismo antisida, que luchará por que esta anteponga la salud pública a los intereses privados del capital farmacéutico. Hay que tener en cuenta que hasta el año 1985 no existía ninguna prueba que permitiese detectar la presencia del virus en el organismo. Es en este momento cuando se aprueba el test ELISA, que identificaba el VIH en sangre. Por su parte hasta 1987 no existirá tampoco ningún tratamiento específico. El primer medicamento antirretroviral que se comercializará será el AZT. Inicialmente se utilizó para tratar el cáncer, pero ante su altísima toxicidad se prohibió. A mediados de los años 80 se presenta una nueva patente para tratar el VIH y el sida. El AZT no curaba ni disminuía el número de enfermedades causadas por el virus, pero en algunos casos se demostró su capacidad para suprimir la réplica viral. En esos primeros momentos, sin embargo, presentaba un elevado grado de toxicidad debido a las altas dosis que se recetaban lo que provocaba que muchas personas rechazasen o abandonasen el tratamiento. Desde finales de los 80 hasta mediados de los 90 se implementaron nuevos medicamentos que sin embargo seguían presentando un escaso beneficio clínico y una alta toxicidad. El punto de inflexión en lo que respecta a los tratamientos contra el VIH llegó en los años 1995 y 1996. En el 95 se aprobarán los primeros inhibidores de proteasa, un nuevo tipo de fármaco que combinado con los medicamentos desarrollados anteriormente darán muy buen resultado. En 1996 se celebrará la XI Conferencia del

Sida en Vancouver donde se mostrarán los primeros resultados de un nuevo tratamiento que presentaba una alta eficacia: el Tratamiento Antirretroviral de Gran Actividad (TARGA). Los nuevos medicamentos y sus combinaciones se mostraron mucho más eficaces para frenar la progresión de la enfermedad, produjeron una buena respuesta virológica e inmunológica, eran menos tóxicos para el organismo, con la consiguiente mejora de la calidad de vida de las personas que vivían con VIH, y provocaron un descenso de la mortalidad. A pesar de ello, durante el periodo que abarca de 1996 hasta 2007, los tratamientos aún tenían una toxicidad considerable, las pautas podían llegar a consistir en hasta 20 pastillas diarias y el riesgo de que el virus mutase creando resistencia a la medicación era aún muy alto. Pero a partir de 2007 se empezaron a desarrollar fármacos mucho más potentes y eficaces, sobre todo en lo que a la aparición de resistencias se refiere. Otro momento clave tiene lugar en 2008 cuando llega la «píldora única», que consistía en una dosis fija que se administra una única vez al día. También en 2008 se produce la llamada *Swiss Statement* o Declaración Suiza, un estudio que afirmaba que con una carga viral indetectable en el organismo el virus es intransmisible. En 2012 se aprueban en EE.UU. los primeros medicamentos PEP (profilaxis post exposición) y PrEP (profilaxis pre-exposición) y en 2016 en la Unión Europea.

En el año 2014 el Programa Conjunto de las Naciones Unidas sobre el VIH/sida también conocido como ONUSIDA, fundado en 1996, lanzó el programa *90-90-90* que tenía

como objetivo lograr diagnosticar al 90% de las personas infectadas por VIH, facilitar el tratamiento antirretroviral (TARGA) al 90% de las personas diagnosticadas y obtener un 90% de carga viral indetectable en las personas en TARGA, sin embargo este objetivo no se ha conseguido. En el mundo hay en la actualidad más de 37 millones de personas que viven con VIH. 1,5 millones contrajeron el virus en 2020. 79,3 millones de personas han contraído el virus desde el origen de la epidemia. 680.000 personas murieron en 2020 por causas relacionadas con el sida. 36,3 millones han muerto desde el inicio de la epidemia. El 53% de todas las personas que viven con el VIH son mujeres y niñas. El 50% de todas las nuevas infecciones en 2020 se dieron en mujeres y niñas. Y aunque la mortalidad ha disminuido considerablemente desde los inicios de la epidemia, la supervivencia está íntimamente ligada a la posibilidad de acceso a los recursos médicos necesarios. Contagiarse de VIH está al alcance de cualquiera, pero sobrevivir es aún un privilegio.



4*
CRONO-LOGÍA DE LA CRISIS DEL SIDA

Se tiene constancia de la existencia del virus en seres humanos al menos desde finales de los años 50. El virus saltó desde los chimpancés a los humanos en algún momento a principios del siglo XX en África Central por el consumo de carne de estos animales. La explotación colonial y el tráfico de personas provocó que el virus fuese lentamente expandiéndose primero por África y luego hacia Europa y América. Los casos más antiguos de VIH/sida han podido rastrearse gracias a muestras de sangre guardadas y analizadas años más tarde.

1959

Posible primer caso de VIH en humanos en lo que es la actual República Democrática del Congo.

1969

Primer caso de VIH del que se tiene constancia en EE.UU.

1976

Primer caso de VIH del que se tiene constancia en Europa.

1981

ENERO >> Ronald Reagan toma posesión como presidente de EE.UU.

JUNIO >> se comunican, en la revista del CDC *Morbidity and Mortality*, los primeros casos oficiales de sida. Una serie de pacientes en Los Ángeles con un tipo muy poco común de neumonía —*Pneumocystis carinii*— y de cáncer —sarcoma de Kaposi—.

Bobbi Campbell se convierte en la primera persona en hacer visible el sarcoma de Kaposi. El conocido como «AIDS poster boy» empapelará San Francisco con sus fotografías para informar al colectivo gay de la ciudad de la nueva enfermedad.

OCTUBRE >> se comunica en Barcelona el primer caso de sida en España.

1982

ENERO >> se funda en Nueva York Gay Men's Health Crisis (GMHC), la primera organización que ofrecerá información sobre el virus.

Se publica *PLAY FAIR!*, la primera guía autoeditada sobre sexo seguro en San Francisco realizada por el grupo drag Sisters of Perpetual Indulgence.

SEPTIEMBRE >> el CDC bautiza la enfermedad como AIDS/sida (Acquired Immune Deficiency Syndrome/ Síndrome de Inmuno-Deficiencia Adquirida) y da la primera definición de caso.


Bobbi Campbell
AIDS
POSTER
BOY
BOBBI
CAMPBELL

Se comunican los primeros casos de sida por transfusión de sangre en niños.

1983

Se comunican los primeros casos en mujeres.

MAYO >> se celebra la Conferencia de Denver de la que saldrán los Principios de Denver, la primera declaración de derechos de las personas con VIH/sida.

MAYO >> se sugiere que la enfermedad se puede transmitir por vía sexual o sanguínea. Hasta este momento no había demasiada información fidedigna sobre las vías de contagio y se pensaba que la saliva podía ser una de estas vías.

MAYO >> la doctora Françoise Barré-Sinoussi del Instituto Pasteur comunica el descubrimiento de un retrovirus que podría ser la causa del sida. Posteriormente Luc Montagnier encuentra el virus causante del sida: el Virus de la Inmunodeficiencia Humana (VIH) —se le llamará así desde 1986—. El equipo francés será el primero en aislarlo.

SEPTIEMBRE >> se publican en *Morbidity and Mortality* las principales vías de contagio del VIH dejando fuera el contacto casual, la comida, el agua, el aire o las superficies.

1984

Se ordena el cierre de los baños y saunas en San Francisco. En 1985 se cerrarán los de Nueva York. El cierre de estos espacios, considerados como de alto riesgo para la transmisión del virus, además de responder a cuestiones de moralidad, supondrá un importante obstáculo para la difusión de información.

El equipo norteamericano del doctor Robert Gallo confirma que efectivamente el VIH provoca el sida.

1985

MARZO >> se aprueba el test ELISA, primer test disponible que identifica la presencia de VIH en sangre.

JULIO >> el actor Rock Hudson anuncia que tiene sida. Se convertirá en la primera figura pública mundialmente conocida en declarar que vive con la enfermedad. Morirá en octubre.

SEPTIEMBRE >> Ronald Reagan pronuncia en público por primera vez la palabra sida. En aquel momento había más de 20.000 casos en el mundo.



Rock Hudson (izq.) en 1984 junto a Ronald y Nancy Reagan

1987

MARZO >> se funda en Nueva York ACT UP con el objetivo de crear un grupo político de acción directa que presione al Gobierno, las instituciones públicas, las instituciones religiosas, las agencias de salud, la industria farmacéutica y de seguros para prevenir, proteger y encontrar mejores tratamientos contra el sida.

ABRIL >> Lady Di visita un hospital londinense en el que se trata a personas con sida. Aparece fotografiada dando la mano a Ivan Cohen, una persona que vivía con sida, sin utilizar guantes ni otro elemento de protección. La imagen de la que en ese momento era la persona más famosa del planeta ayudará a rebajar el estigma que rodeaba al virus.

MAYO >> la FDA aprueba el primer medicamento para tratar el VIH/sida: el AZT (Zidovudina).

1988

La OMS y la ONU crean el día mundial contra el sida que se celebra el 1 de diciembre.

1991

El colectivo Visual AIDS crea el proyecto del lazo rojo que se convertirá en un símbolo internacional de la lucha contra el sida.

El jugador de baloncesto Magic Johnson anuncia que es VIH positivo. Será la primera figura internacional públicamente heterosexual en comunicar que vive con el virus.

Se crea en Madrid La Radical Gai.

NOVIEMBRE >> el cantante y estrella mundial Freddie Mercury anuncia que tiene sida. Morirá un día después.

1992

El sida es la primera causa de muerte en hombres entre 25 y 44 años en EE.UU.

1995

JUNIO >> la FDA aprueba el primer inhibidor de proteasa iniciándose así una nueva era de terapias antirretrovirales altamente potentes (TARGA) que conseguirán, por primera vez y después de 14 años tras el anuncio de los primeros casos oficiales, la disminución de la carga viral, una mejora considerable en la vida de las personas con VIH/sida y el aumento de su esperanza de vida.

1996

Por primera vez en EE.UU. el número de nuevos casos de VIH desciende desde el inicio de la crisis.

Se crea ONUSIDA, la agencia especial de la ONU para combatir la epidemia a nivel global.

1997

El CDC anuncia por primera vez un descenso de muertes por sida.

1999

La OMS anuncia que el sida es la cuarta enfermedad mortal del planeta y la primera en África.

2008

Se produce la Declaración Suiza, un estudio que confirma que con una carga viral indetectable en el organismo el virus es intransmisible.

2010

El Gobierno de EE.UU. levanta el veto para la entrada en el país de personas que viven con VIH.

2012

La FDA aprueba en EE.UU. el uso de Truvada (Emtricitabina/tenofovir), el primer medicamento PrEP (profilaxis preexposición).

2015

La OMS anuncia que Cuba es el primer país en eliminar la transmisión madre-hijo del virus.

2016

La Unión Europea aprueba el PrEP y el PEP.

2020

Por primera vez una de las vacunas contra el VIH entra en fase III —la última— de los ensayos clínicos.

2022

LA CRISIS DEL SIDA AÚN NO HA TERMINADO

THE AIDS CRISIS
IS NOT OVER

The AIDS Crisis Is Not Over (1988) del colectivo Little Elvis



5*
ARTE Y VIH/SIDA

Abordar el arte que se ha producido en el contexto de la crisis del VIH/sida es una tarea complicada. ¿A qué artistas hacer referencia? ¿Qué obras incluir y cuáles no? ¿Qué criterios seguir para hablar de unas y no de otras? Este ensayo no es un compendio sobre «todo el arte que trate sobre el sida» sino un relato sobre algunas propuestas que cuestionaron las narrativas impuestas «desde fuera» sobre el sida. Aquí no leerás sobre las fotografías que ilustran casi todos los reportajes que tratan la epidemia —bueno, igual un poco— sino que he elegido obras que presentan dos visiones: la del relato colectivo/combativo y la visión personal, íntima y subjetiva de artistas que vivieron parte de su vida con VIH/sida y que trataron este tema en su producción artística contando la historia a través de su propia voz.

Las perspectivas dentro de este gran tema son asimismo múltiples. Por ello he organizado esta parte en cuatro bloques donde ir ubicando nombres y propuestas. Cuatro cuestiones que vertebran parte del contrarrelato de la crisis del sida, a saber: los están matando, generando información, dueñxs de su historia y memoria. En definitiva, descubrir cómo el arte, a pesar de «no ser suficiente», como enunciará Gran Fury, «consiste en hacer emerger un espacio público en el cual las cuestiones sexuales y sanitarias pueden ser objeto de debate y tema político y así formar un contrapúblico»[1].

El arte ha sido utilizado como una herramienta contra el silencio y contra la ocultación de los cuerpos enfermos. Se sitúa enfrente del relato oficial que crearon los medios

de comunicación durante prácticamente la primera década de la epidemia. Este contribuyó a la construcción social del sida así que va a incidir de manera directa en la vida de las personas que fueron y son estigmatizadas más por esta idea del sida que por su realidad[2]. La creación de la narrativa oficial sobre la enfermedad –con su correspondiente imaginería– no es monopolio del VIH/sida sino que ha estado presente a lo largo de la historia, en diferentes culturas y sociedades para, citando a Sander L. Gilman, «crear y limitar la idea de enfermedad, aislarla y controlarla así como para dar forma a la respuesta social a los individuos que padecen estas enfermedades»[3]. Aquí estamos hablando del VIH/sida, pero este argumento también se puede aplicar a la sífilis, la lepra, las enfermedades mentales o el cáncer, afecciones que se han abordado desde el arte en mayor o menor medida y que incluso han llegado a generar una iconografía propia.

Para forjar este relato los medios de comunicación se ocuparon de representar el VIH/sida siempre desde una dimensión privada. La enfermedad como el resultado de las decisiones individuales equivocadas o de la mala suerte, siempre como una tragedia personal y nunca abordando el papel trascendental que las condiciones sociales, políticas y económicas tuvieron en la crisis. Cuando se hablaba del virus era siempre para contribuir al espectáculo público, al morbo y para fijar los miedos y prejuicios que ya existían sobre los grupos más afectados por el virus. Y es que la falta de información y de claridad sobre las enfermedades graves las convierte en un

repositorio de miedos y tabúes, es decir, en algo que hay que esconder. Como nos dice Susan Sontag:

> «Basta ver una enfermedad cualquiera como un misterio y temerla intensamente, para que se vuelva moralmente, si no literalmente, contagiosa. [...] Una enfermedad comúnmente considerada como sinónimo de muerte es algo que hay que esconder [...] a la enfermedad se la considera obscena, en el sentido original de la palabra, es decir: de mal augurio, abominable, repugnante para los sentidos.»[4]

Pero obviamente no solo los periodistas contribuyeron a cimentar los estereotipos y prejuicios sobre el VIH/sida. Algunos artistas también han desempeñado un papel importante en esto. Deborah Bright señala que irónicamente han sido «los hombres blancos hetero ausentes del activismo antisida [...] los que en el mundo de la fotografía han sido más elogiados y a los que se les ha dado mayor espacio para representar una visión morbosa y sensacionalista de la epidemia del sida»[5]▲. Aquí podremos citar algunos nombres como el del aclamadísimo Nicholas Nixon cuyas famosas fotografías de personas que viven con sida le valieron el aplauso de los expertos y siguen siendo utilizadas en la actualidad para ilustrar numerosos artículos sobre el VIH/sida además de formar parte de las colecciones de los museos más importantes del mundo. Lo mismo ocurre con el trabajo de Rosalind Fox Solomon, Alon Reininger o Therese Frare, cuya fotografía del cuerpo del activista David Kirby rodeado de

▲_Cabe señalar aquí que la que seguramente sea la producción cultural más popular sobre el sida, la película *Philadelphia* (1993), es obra de un director heterosexual, Jonathan Demme, y está protagonizada, asimismo, por hombres heterosexuales: Tom Hanks, Denzel Washington y Antonio Banderas. Si quieres profundizar en lo problemático de este acercamiento desde el mainstream al VIH/sida lee el artículo de Douglas Crimp «Representaciones no moralizantes del sida» (En *Posiciones Críticas...*) donde escribe una de sus mejores frases: «No los conté, pero me parece que había más bebés que maricas en *Philadelphia*» (página 124).

su familia, que la multinacional Benetton utilizó en una campaña publicitaria en 1991, se ha convertido en uno de los iconos de la epidemia. El trabajo en torno al VIH/sida de estos artistas no hacía más que enfatizar los signos externos de degeneración y debilidad. Esa iconografía «de un hombre mártir acostado, marcado por todas partes por la enfermedad»[6], de los cuerpos antes y después del sarcoma de Kaposi y la pérdida de peso, permite «estereotipos culturales arraigados para propiciar sus propias explicaciones intolerantes a estos hechos»[7]. Estas representaciones hechas desde la alta cultura como las de Nixon fueron objeto de la crítica de grupos como ACT UP, que durante su exposición en el MoMA en 1988 llevaron a cabo una pequeña protesta dentro de la sala en la que se exhibían las fotos de personas que viven con sida, hablaban con los visitantes del museo y repartían un folleto en el que decían, entre otras cosas:

«NO MÁS IMÁGENES SIN CONTEXTO.

Creemos que la representación de gente con sida afecta no solo a cómo la perciben los espectadores fuera del museo, sino, en última instancia, a puntos cruciales de la financiación, legislación y educación referentes al sida. Al retratar a las personas que viven con sida como personas por las que hay que sentir pena o temor, como personas solas y solitarias, creemos que esta exposición perpetúa la concepción errónea general del sida sin dirigirse a las realidades de aquellos de nosotros que vivimos

cada día con esta crisis como personas que viven con sida y como personas que aman a personas que viven con sida.

DEJA DE MIRARNOS; EMPIEZA A ESCUCHARNOS.»▲

▲_Douglas Crimp recoge el texto completo del folleto así como una crítica en profundidad de la exposición de Nicholas Nixon en el artículo «Portraits of people with AIDS» que se publicó en 1992 en el libro *Cultural Studies* (Editado por Lawrence Grossberg; Cary Nelson; Paula A Treichler por Routledge). La traducción en español, realizada por Eduardo García Agustín, se recogió con el título «Retratos de personas con sida» en el libro *Posiciones Críticas*, editado por Akal en 2005.

Estas imágenes mainstream no cuestionaban el privilegio del espectador o su complicidad en la indiferencia social que sufren las personas que viven con sida así que frente a ellas encontramos una producción cultural sobre el VIH/sida realizada por aquellos directamente afectados por la epidemia que no solo intentó «transmitir lo que se siente cuando tratas con la epidemia sino también combatirla»[8]. En este sentido es revelador lo que nos dicen teóricas como Jan Zita Glover o Douglas Crimp respecto a la función del arte la cual no sería únicamente expresar emociones sino también la de «informar, educar, y unirse a la lucha activista contra la negligencia de nuestras instituciones gubernamentales y las falsedades perpetradas por nuestros medios de comunicación»[9]. Tiene además la capacidad de estimular la comprensión sobre una realidad que nos puede resultar ajena lográndose de esta manera «el traspaso de una situación individual a una condición compartida»[10]. El arte activista, en resumen, «sugiere eslóganes, apunta a los culpables, define posiciones, propone acciones»[11].

La importancia del arte que se produjo en el contexto de la crisis del VIH/sida, especialmente el que se realizó en los años 80 y 90, se asienta en que sirvió, en primer lugar,

para articular todo el saber acumulado por el activismo antisida así como para difundir ese saber; también en que funcionó como un análisis político de la crisis señalando a los culpables y realizando una labor informativa. Por último, en que transformó el cuerpo enfermo en cuerpo político, lo que supone un enorme desafío al *statu quo*, ya que al mostrarlo desde el «yo», despojado de moralina y sensacionalismo no pretende despertar compasión o lástima sino exponer su mera existencia en una sociedad en la que la (buena) salud funciona como requisito imprescindible para la productividad y por tanto para validarnos dentro del sistema.



Protesta en el MoMA (1988) en la exposición de N. Nixon. Fotografía de t.l. litt

LOS ESTÁN MATANDO

La inoperancia de las autoridades durante los primeros años de la epidemia, el silencio, la falta de información, de fondos para la investigación y también de interés dejó claro que esta crisis trascendía los límites de lo sanitario para convertirse en un problema político. Mientras que los medios de comunicación se encargaron de marcar a aquellos cuyas vidas supuestamente disolutas eran el principal peligro para la expansión del virus▲, los activistas antisida comprendieron que la rápida propagación de la enfermedad tenía unos culpables claros y que respondía, sobre todo, a una flagrante negligencia política. Debido a esto muchas de las obras que se realizarán en el contexto de la crisis del VIH/sida tendrán como objetivo señalar a estos culpables, cuyas políticas homófobas hicieron posible que el número de personas afectadas por el virus aumentase de manera exponencial año tras año antes de empezar a tomar medidas realmente efectivas.

Como era obvio, la urgencia atraviesa estas creaciones, por eso no es casual que los medios más habituales del arte ligado a la crisis del VIH/sida tengan poco que ver con la corriente predominante en la década de los 80 y 90 caracterizado por grandes instalaciones, lienzos gigantescos o complejas estructuras. El arte del sida utilizará las técnicas del arte de guerrilla propias del agitprop●, interviene en espacios públicos y está compuesto principalmente por piezas como carteles, pegatinas, camisetas, tarjetas postales, pero también por cine y vídeo —la crisis coincide con la expansión de las videocámaras de mano— y

▲_Un ejemplo de señalamiento mediático será el de Gaëtan Dugas que fue considerado el «paciente cero», culpable de introducir el virus en EE.UU. Una mala interpretación de los datos manejados por los virólogos llevó al periodista Randy Shilts a culpar a Dugas en el best seller *And the Band Played On* (1987) de haber tenido un papel clave en la expansión del virus. Solo recientemente su memoria está siendo reparada gracias a trabajos como el libro *Patient Zero and the Making of the AIDS Epidemic* (Richard A. McKay, 2017) o el documental *Killing Patient Zero* (Laurie Lynd, 2019).

●_«Agitprop es una estrategia política difundida a través del arte usando como métodos la agitación y la propaganda para influir sobre la opinión pública y de este modo obtener crédito político» (Wikipedia).

por performances/acciones espectaculares. El peso que la urgencia activista y vital tendrá en la elección de estos medios y la necesidad de que el mensaje llegase rápido y de forma cuanto más masiva mejor, no impidió que en estas obras exista además una reflexión crítica sobre algunas cuestiones que atañían al arte: además de la omnipresente pregunta de cuál es el propósito y el valor del arte, muchas de estas obras ponían en cuestión algunas de las bases que han sustentado la idea de lo que es el arte desde el Renacimiento. Asuntos como la noción de autor/genio, aquí la autoría se nombra de manera colectiva, e incluso esta colectividad es fluida ya que la pertenencia a los colectivos y las contribuciones de los miembros individuales van cambiando de un proyecto a otro; el carácter irrepetible de la obra, que deja de ser única y se reproduce infinitamente; la originalidad, algo a lo que renunciará el arte activista que operará en muchos casos a partir de la apropiación, es decir, la creación a partir de la toma de imágenes y objetos ya existentes, o la mercantilización del arte en un momento, y no es casualidad, en el que se había convertido en uno de los principales objetos para la especulación de la era de los yuppies, la bolsa y el mercado.

En una historia sobre el arte y el VIH/sida —o en una introducción, como pretende ser este ensayo— un nombre imprescindible es el de ACT UP y sus grupos de afinidad. El colectivo de Nueva York es sin duda el que ha dado los ejemplos más trascendentales, radicales e impactantes del arte ~~político~~ de finales del siglo XX. Como ya se ha dicho anteriormente, ACT

UP se funda en 1987 con una apuesta decidida por la acción directa y por la producción de un corpus de imágenes que desbordasen los límites de la comunidad LGTBIQ+ y contagiasen a toda la sociedad. El arte y el diseño se convertirán de este modo en una de sus vertientes más visibles e importantes. Como ocurría con otras cuestiones que atravesaban la crisis del sida —la búsqueda de tratamientos, la ayuda legal, etc.—, el arte contará con sus propios grupos dentro de ACT UP como los dedicados al vídeo —Testing the limits o DIVA TV— o los dedicados a las artes plásticas como ART+Positive, el grupo de artistas lesbianas fierce pussy o Gran Fury, quienes firmarán algunas de las obras más emblemáticas. Luego nos detendremos en los trabajos de estos grupos, pero antes hay que hablar de dos obras que funcionarán como su antecedente en materia visual y conceptual.

El proyecto *Silence = Death* [Silencio = Muerte] creará en 1986 la que probablemente sea la primera imagen icónica del activismo antisida. Surgirá a partir de las reuniones informales de un grupo de conocidos▲ que se juntaban para poner en común sus emociones y vivencias atravesadas por el VIH/sida. Los 6 miembros del grupo estaban relacionados con el mundo del arte y del diseño y después de una serie de encuentros sintieron la necesidad de ir un poco más allá, de hacer algo. La posibilidad de realizar un póster se convirtió en la mejor opción, por la capacidad de este medio para llamar la atención y para reproducirse por el espacio público. El póster, como dice Avram Finkelstein, uno de los miembros del proyecto Silence = Death, «no es arte, si el arte es para

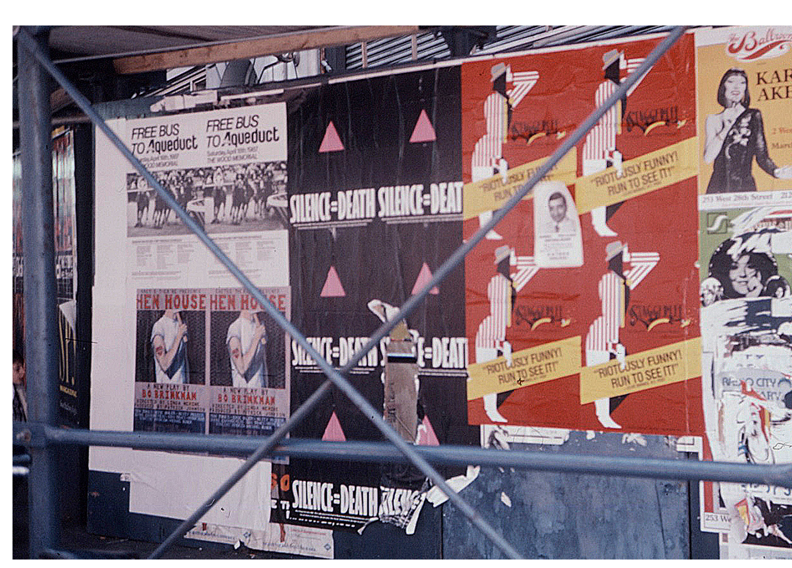
▲_Avram Finkelstein habla detalladamente de la formación del grupo, compuesto por el propio Finkelstein, Brian Howard, Oliver Johnston, Charles Kreloff, Chris Lione y Jorge Soccaras y de la creación del póster en su libro *After Silence: A history of AIDS through its images* (2018).

los museos. Es mucho más poderoso que eso. Te llega de formas en las que el arte simplemente no puede. El póster te lo encuentras en el lugar donde haces tu vida»[12]. El objetivo que perseguían era doble: por un lado, estaba la necesidad de estimular la movilización política en la comunidad lesbiana y gay y, por otro lado, el implicar a cualquiera fuera del colectivo que previamente estuviese comprometido políticamente. Para conseguir esto decidieron que situarían los pósters en las mismas paredes donde estaban pegados los anuncios publicitarios, contratando *snipers* o pegadores profesionales▲ y ubicándolos en barrios donde viviese o transitase su público potencial. El diseño se planteó para que fuese visible y directo, para que interpelase a un público lo más amplio posible y para que llamase la atención tanto desde un vehículo como andando. Pero que a su vez tuviese diferentes capas de significado, que estimulase la curiosidad y al mismo tiempo generase preguntas.
La obra es especialmente efectiva por su sencillez gráfica. En el centro del póster encontramos el triángulo rosa, que hace referencia a la marca que los nazis utilizaban en los campos de exterminio para los prisioneros homosexuales. Aunque en un primer momento esta elección les resultó algo problemática porque podía llegar a ser desempoderante, finalmente consideraron que el triángulo tenía la suficiente profundidad conceptual para interpelar a una considerable variedad de público. Además de un ligero cambio en la tonalidad del rosa, el triángulo aparece con el vértice hacia arriba y no hacia abajo. Este

▲_ La idiosincrasia del pegado de pósters en NYC es bastante compleja, como explica el propio Finkelstein, en esos momentos los encargados de pegar carteles publicitarios eran pequeños negocios familiares que tenían acuerdos con las autoridades para poder proceder al pegado —algo ilegal en la ciudad— en espacios que estaban en construcción. Gracias a la laxitud impositiva de la administración Reagan la actividad constructiva en Nueva York estaba disparada lo que suponía muchos espacios para pegar pósters. El boca a boca era la única manera de contactar con estos *snipers* los cuales tenían delimitadas sus zonas de pegado por barrios. Este proceso se hacía en parejas, moviéndose en una >>

cambio de dirección no fue intencionado, y de hecho se dieron cuenta de la equivocación una vez que los pósters estaban impresos, pero abrazaron este error ya que pensaron que el cambio solucionaba el inconveniente que le encontraban a este símbolo, alejándolo de la idea de víctima relacionada con el genocidio y «poniendo por delante su posición activista al apropiarse del tono poderoso del triángulo que apunta hacia arriba de la espiritualidad New Age»[13]. Además del pictograma, el póster incluye la frase *Silence = Death*, un lema que hacía alusión a «los efectos letales de la pasividad ante la crisis, al silencio colectivo y a la naturaleza política de ese silencio, al silencio como complicidad y que convertía a los transeúntes en participantes sin pretenderlo»[14].

>>camioneta con la parte de atrás abierta para poder alcanzar la parte alta de los andamios. Cuando sus pósters estaban estropeados, los habían arrancado o tenían otro póster encima lo reemplazaban por uno nuevo. En el caso del póster de Silence = Death, el coste del servicio de pegado fue superior al de la impresión.



Pósters de *Silence = Death* pegados en las calles de NY



Silence = Death (1986) del proyecto Silence = Death

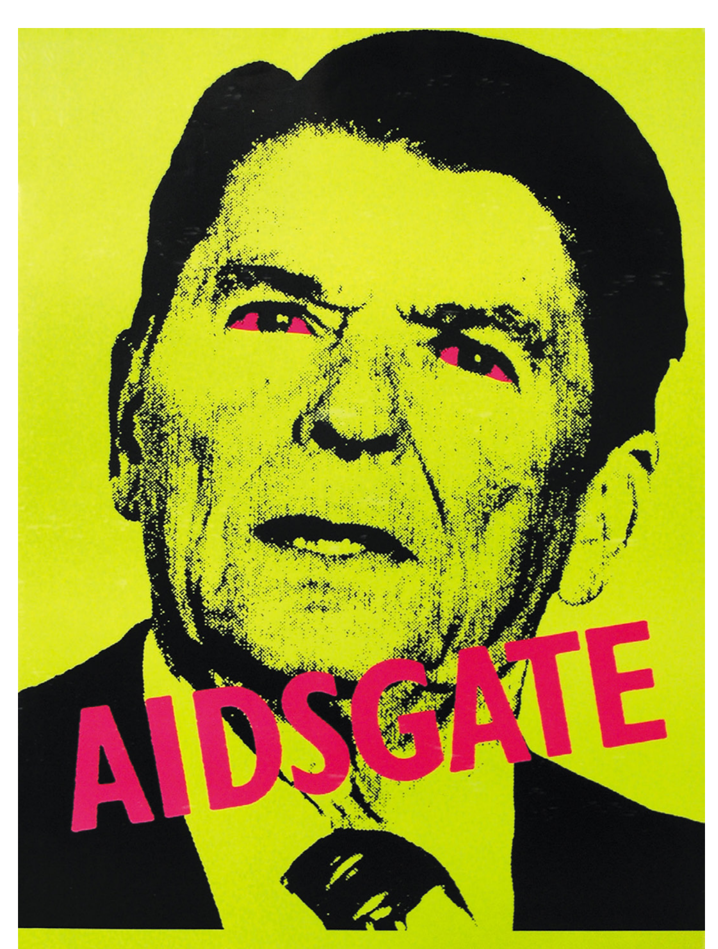
La frase está impresa en color blanco y utiliza la tipografía Gill Sans MT Extra Condensed Bold, de moda en esos momentos, con gran legibilidad a distancia y que permitía bastante flexibilidad en cuanto a su tamaño. Además de este eslogan principal, la primera versión del póster incluirá un texto secundario más largo, en tono interrogativo, que invitaba a quienes lo mirasen a dialogar con él y que proponía una respuesta colectiva a la crisis. Este texto dice:

> «¿Por qué Reagan calla sobre el sida? ¿Qué está pasando realmente en el Centro de Control de Enfermedades, en la Administración de Medicamentos y en el Vaticano? Los gais y lesbianas no son desechables… Usa tu poder… Vota… Boicotea… Defiéndete… Transforma la ira, el miedo, el dolor en acción.»

Imagen y texto destacan sobre el fondo negro, que hacía que este póster se distinguiese sobre el resto de carteles y sobre el espacio urbano en el que estaban pegados y que además presagiaba «la tormenta política que estaba a punto de estallar y, por supuesto, también se refería directamente a la muerte»[15].
El póster se pegó durante el mes de marzo en las calles, pero también se llevó a distintos negocios LGTBIQ+ como bares o librerías. Muchos aceptaron pegarlos en sus escaparates y paredes, pero otros declinaron el ofrecimiento ya que poner encima de la mesa el asunto del sida podía espantar a la clientela. Finkelstein cuenta que en un primer momento la respuesta fue decepcionante ya que muchos no creían en el potencial transformador de algo tan

insignificante como un póster. Sin embargo, este se convertirá no solo en un símbolo del activismo antisida, sino que también será una de las principales fuentes de financiación de ACT UP —tras su fundación, un año después, los miembros de Silence = Death se integrarán en el nuevo colectivo— gracias a la reproducción de la imagen en camisetas y otros objetos de merchandising como chapas, pegatinas o postales.

El póster *Silence = Death* no será la única creación de este colectivo seminal. Ya integrados en ACT UP realizarán otra de sus obras: el póster *AIDSGATE*. Este cartel, a diferencia del anterior, se creó para mostrar en la acción que ACT UP iba a realizar en la 3ª Conferencia Internacional sobre el sida en Washington DC en 1987. Por eso el póster necesitaba ser explícito, y con el efecto combinado de una sola imagen y una sola palabra, se pretendía que fuera más plano y que jugara con las cámaras con más claridad, que funcionase como un póster para mostrar en las manifestaciones. Querían señalar al principal culpable de la crisis del sida, el presidente Reagan, pero esta vez en lugar de hacer una referencia en código al Holocausto, se quería vincular a la idea de crímenes de guerra, relacionando la intervención del país en la guerra de Vietnam y la expansión de la epidemia así como las implicaciones que la raza y el género también tienen en la crisis. El póster está compuesto por una imagen icónica de Reagan, ampliamente reproducida en los medios y por tanto fácilmente reconocible, pero buscaban que este se viese monstruoso y por



AIDSGATE (1987) del proyecto Silence = Death

eso eligieron un verde muy saturado para la imagen, a la que se le añadió el rosa en los ojos para acentuar ese aspecto demoníaco. Sobre la imagen la palabra *AIDSGATE*, que es un juego de palabras de *AIDS/sida* y *GATE*, un sufijo que se utiliza desde el escándalo Watergate que terminó con la presidencia de Nixon en 1974, como un sinónimo para hablar de escándalos políticos. Y debajo de esta un texto secundario que apoya la idea del póster en el que se puede leer:

> «El 54% de las personas con sida en la ciudad de Nueva York son negras o hispanas… El sida es la principal causa de muerte de las mujeres entre 24 y 29 años en la ciudad de Nueva York… En 1991 más personas habrán muerto de sida que en la guerra de Vietnam. ¿Cuál es la política real de Reagan respecto al sida? ¿El genocidio de todos los no-blancos, no-hombres y no-heterosexuales?… Silencio = Muerte.»

Pero también otros artistas ligados a ACT UP crearán carteles. Este es el caso de Donald Moffett, un pintor que realizará otra de las obras icónicas del arte del sida, el cartel *He Kills Me* (1987). De nuevo Reagan es el protagonista, que aparece con una mueca socarrona tras el eslogan que da título a la obra: *él me ha matado*. A su lado una diana como las que se utilizan para las prácticas de tiro. El contraste de la gráfica y del uso del naranja flúor y el negro produce un efecto impactante y consigue lo que la propaganda busca: que nos fijemos en él.



He kills me (1987) de Donald Moffett

Estos primeros pósters van a definir el estilo gráfico de ACT UP que desarrollará especialmente Gran Fury. Su origen como grupo dentro de ACT UP está en el encargo que William Olander, comisario del New Museum▲ hace al colectivo en 1987 para realizar una obra sobre la crisis del sida. Ante este ofrecimiento, varias personas implicadas en ACT UP formaron un comité específico, compuesto por activistas ligados a la escena artística, para llevar a cabo el encargo que dio como resultado la pieza titulada *Let the Record Show* [Que conste en acta]. El proyecto tenía que estar diseñado para exhibirse durante ocho semanas en uno de los escaparates a pie de calle del museo, que en esos momentos estaba en un edificio● del siglo XIX situado en un lugar con gran trasiego de viandantes por lo que la posibilidad de que esta pieza tuviese un impacto en el público era muy grande.

▲_El New Museum es uno de los museos de arte contemporáneo más importantes de EE.UU. Situado en Manhattan, se caracteriza por tener una política expositiva donde se priman las voces divergentes.

●_The Astor Building situado en la calle 583 Broadway en el barrio del Soho. El museo estuvo en este emplazamiento de 1983 hasta 2007 cuando se trasladó a 235 Bowery.

Para esta ocasión optarán por realizar una obra más compleja y sofisticada aunque sin perder el tono de denuncia de los pósters. Volverán a utilizar la analogía con los crímenes de guerra y el nazismo, en este caso, realizando una cita a los juicios de Núremberg, que no solamente sirvieron para procesar a algunos dirigentes nazis sino también a médicos colaboracionistas. De estos juicios surgirá el Código de ética médica de Núremberg, que aborda cuestiones como el consentimiento informado para procedimientos médicos experimentales. Un enorme mural iluminado con la fotografía de los juicios ocupa el fondo de la instalación, delante del cual se encuentran seis paneles bien delimitados con seis fotografías a tamaño natural



Let the Record Show (1987) de Gran Fury



Dos detalles de *Let the Record Show* (1987) de Gran Fury

de seis personalidades destacadas por su poder y homofobia. Seis «criminales del sida» como el predicador Jerry Falwell o el periodista William F. Buckley, que ya mencionamos anteriormente, y otros como el senador Jesse Helms —de quién hablaremos más adelante—, la doctora y presidenta de la comisión presidencial para el VIH Cory Servaas o el presidente Reagan, cuya placa de hormigón está vacía▲. Una luz va iluminando cada vez las distintas figuras y sus declaraciones. Sobre ellos, en una pequeña pantalla LED van pasando diferentes textos de denuncia. Coronando esta escenografía el símbolo de *Silence = Death* realizado en neón. *Let the Record Show* demostró que el arte puede funcionar como una faceta más del activismo. Además, puso de manifiesto la capacidad de este nuevo comité para, a través del arte, sintetizar y presentar información muy valiosa sobre los pormenores políticos de la crisis. Así que su trabajo como grupo autónomo dentro de ACT UP continuará, ahora ya bajo el nombre de Gran Fury, una denominación que cogen del modelo de coche de la marca Plymouth que los policías de Nueva York usaban cuando iban de incógnito.

Desde 1988 el colectivo se convierte en un grupo cerrado formado por una serie de miembros fijos●. Se definirán como una «banda de individuos unidos por la ira y dedicados a explotar el poder del arte para acabar con la crisis del sida»[16]. Gran Fury realizarán un número considerable de obras, conectadas con acciones de ACT UP, proporcionándoles una dimensión gráfica muy potente que definirá el estilo visual del activismo antisida■.

▲_Hasta 1985, 4 años después de los primeros casos oficiales, Reagan no pronunciará la palabra sida en público. Su primer discurso sobre el tema se producirá dos años y más de 10.000 muertos después en 1987.

●_Avram Finkelstein, Donald Moffett, Mark Simpson, Richard Elovich, Amy Heard, Tom Kalin, John Lindell, Loring McAlpin, Marlene McCarty, Michael Nesline y Robert Vazquez-Pacheco serán los 11 miembros definitivos que conformen Gran Fury.

■_Para profundizar en el trabajo de Gran Fury el principal título bibliográfico es *AIDS Demo Graphics*, donde se realiza un acercamiento pormenorizado a su producción gráfica así como a las acciones de ACT UP.

Esta consolidación, así como su brillante uso de la palabra y la imagen, traerá consigo el interés y apoyo de muchas instituciones artísticas norteamericanas que les dotarán de fondos y los invitarán a formar parte de sus exposiciones.

Una de las imágenes más reconocibles de Gran Fury será el póster *The Government Has Blood On Its Hands* [el Gobierno tiene sangre en las manos] de 1988. Este cartel se hizo para una de las acciones más importantes de ACT UP: *Seize Control of the FDA* [Tomar el control de la FDA] que tuvo lugar en octubre de 1988 en la sede central de la FDA en Maryland. Recordemos que la FDA [Food and Drug Administration/ Administración de Alimentos y Medicamentos] es la agencia del Gobierno en EE.UU. encargada de regular, entre otras cosas, todo lo que tiene que ver con la aprobación de nuevos medicamentos y también con los ensayos clínicos. Aunque las preocupaciones y las luchas de ACT UP eran varias, la principal tenía que ver con el acceso a los tratamientos. Su objetivo número uno era que los tratamientos contra el sida saliesen «de las complejas burocracias del Sistema Nacional de Salud y de la FDA y entrasen en los cuerpos de aquellos que estaban infectados por el VIH»[17]. Esta acción será tan importante porque se van a lograr dos de los objetivos que perseguía ACT UP desde el principio: primero, el reconocimiento del Gobierno de la seriedad y la legitimidad de las demandas de los activistas. Esta fue la demostración de que los activistas antisida conocían de manera profunda cada detalle del complejo proceso de aprobación de medicamentos de la FDA.

Y segundo, la sensibilización nacional con el movimiento activista antisida, que se consiguió gracias a una campaña perfectamente dirigida a que los medios transmitiesen al público sus preocupaciones al respecto de los tratamientos. En esta acción participarán todos los grupos de ACT UP del país y otros grupos afines, además se preparó a conciencia a los activistas dotándoles de las herramientas para que controlasen toda la información posible sobre los tratamientos y el funcionamiento de la FDA, también se facilitó a los medios un kit de prensa y se realizó un trabajo intensivo para que estos supiesen qué iba a ocurrir y por qué. Cuando dio comienzo la acción, uno de los primeros movimientos que hicieron los activistas fue cubrir la fachada del edificio con pancartas de ACT UP. Una parte importante de toda esta puesta en escena serán los pósters, los ya conocidos y otros dos nuevos que se crearán para la ocasión y cuyas gráficas se imprimirán no solo en pancartas sino también en camisetas. *The Government Has Blood On Its Hands*, firmado por Gran Fury, rescata una idea que habían utilizado en una protesta anterior▲: la imagen de la huella de una mano ensangrentada y dos frases concisas: *The Government has blood on its hands* y *one AIDS death every half hour* [una muerte por sida cada media hora]. La idea era sencilla de entender y lo suficientemente radical dado el cada vez más creciente número de víctimas y la lentitud e inoperancia institucional. De nuevo, Avram Finkelstein explica:

> «Desde un punto de vista retórico, imaginé un cartel que no solo sirviera como telón de fondo

▲_El origen del cartel se encuentra en la protesta que ACT UP llevó a cabo contra Stephen Joseph, entonces comisionado de salud de Nueva York, que redujo a la mitad el número de casos de sida estimados en la ciudad, una medida que amenazaba con reducir drásticamente la financiación de los servicios para el sida. Los miembros de Gran Fury, el grupo afín Surrender Dorothy y ACT UP pegaron los carteles por toda la ciudad. Además organizaron una campaña paralela de grafitis de huellas de manos ensangrentadas que llegarían donde los carteles no podían, reforzando la ubicuidad de la imagen.





The Government Has Blood On Its Hands (1988) e imagen de la acción en la FDA

para desenmascarar la decisión de dirigirse a la FDA —el control de las empresas farmacéuticas, los mecanismos de la investigación científica institucional en Estados Unidos y los entresijos del proceso de aprobación de los medicamentos—, sino que también propusiese críticas más amplias y actuara como un paraguas más grande bajo el que pudiera surgir un debate. Esperaba una imagen con una vida útil mucho más larga que la de un simple póster para una manifestación con un solo mensaje.»[18]

Por su parte, el artista dan keith williams realizará el cartel *We Die, They Do Nothing* (1988) [Nosotros morimos, ellos no hacen nada] donde diferentes capas de texto sitúan a los protagonistas de la crisis: quienes están afectados por ella —We/Nosotros: personas racializadas, mujeres, hombres, usuarios de drogas intravenosas...— y quienes son los responsables —Reagan, Bush, el Instituto Nacional de Salud, los medios...—. Todo ello rodeado por la siguiente frase repetida a modo de marco: *We recognize that every AIDS death is an act of racist, sexist and homophobic violence* [Reconocemos que cada muerte por sida es un acto de violencia racista, sexista y homófoba]. La acción en la FDA supuso un antes y un después en el activismo antisida. Gracias a ella el proceso para la aprobación de medicamentos se agilizó, los tratamientos se hicieron más accesibles y se empezó a incluir a personas que viven con sida, personas racializadas y mujeres en los consejos asesores del Gobierno y las farmacéuticas.



We Die, They Do Nothing (1988) de dan keith williams

El activismo de Estados Unidos servirá como catalizador para los activismos antisida que se desarrollen desde los años 80 en otros países occidentales. También en el terreno de la producción artística y cultural su influencia será enorme. El uso de las mismas estrategias, pero en un contexto y con un funcionamiento político-social distintos, como va a ocurrir por ejemplo en España, hace que en ocasiones se produzca un cierto extrañamiento y que el potencial disruptivo y la capacidad de impacto que encontramos en el caso de EE.UU. queden un tanto disueltos en el caso español. Este hecho se puede aplicar a los carteles que realiza el grupo barcelonés de ACT UP, formado en 1989. En ellos aplican los mismos recursos que el grupo de Nueva York solo que adaptándolos a la realidad política catalana. En vez de Reagan es Jordi Pujol el señalado, con la palabra sida cubriéndole la boca y un texto secundario que sirve para ampliar la denuncia ante la falta de actuación institucional para frenar el avance del VIH/sida.

Otro ejemplo español de utilización de las estrategias desarrolladas por ACT UP en Nueva York es el de la obra del artista valenciano Pepe Miralles, *Proyecto Silencio General* de 1993. Miralles es el nombre de referencia a la hora de hablar de arte ligado al activismo antisida en España ya que gran parte de su producción artística se ha enfocado a denunciar y dar visibilidad a este asunto de una manera plástica, pero también profundamente divulgativa. En el caso de la obra que nos ocupa se realiza en el marco de las elecciones generales de 1993 y señala la ausencia de

cualquier tipo de mención al problema del VIH/sida en los programas electorales. Este proyecto se dividió en tres partes: la primera fue un ejercicio de buzoneo en los casilleros de los profesores de la Universitat Politècnica de València con pasquines con información sobre el virus; en la segunda parte se realizó una pegada de carteles en el centro histórico de Valencia y la tercera parte consistió en la intervención de una valla con publicidad electoral en la que aparecía el candidato ultraconservador del Partido Popular, José María Aznar. Su imagen fue intervenida con un cartel estrecho a modo de banner situado sobre su boca con el mensaje *¿Per què no parlen ara de la sida?*

Pero quienes quizás van a tener mayor repercusión en España con un activismo que de nuevo recoge las tácticas y estrategias desarrolladas por los colectivos de EE.UU. e Inglaterra como Outrage!, Queer Nation, Lesbian Avengers y por supuesto ACT UP van a ser dos grupos surgidos en Madrid en los primeros años de la década de los 90: La Radical Gai y LSD. Ahondaremos en ellos más adelante, pero cabe señalar que se apropiarán de los recursos iconográficos desarrollados anteriormente por Gran Fury adaptados al contexto particular español. Muestra de ello es la versión del cartel *The Government has blood on its hands* que aparece en el fanzine *De un plumazo* nº4 que también se utilizará como cartel para la concentración por el Día Internacional del Sida, o algunos de sus flyers en los que se valdrán únicamente de la tipografía como imagen para transmitir un mensaje impactante y directo.



Proyecto *Silencio general* (1993) de Pepe Miralles



Imagen de *De un plumazo* n°4 (1994) de La Radical Gai

MEDICINAS EN LOS CUERPOS.

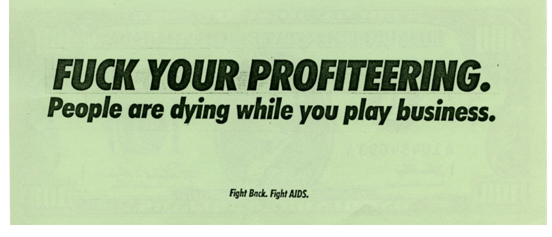
En 1987, seis años después de los primeros casos oficiales de sida, se aprueba el AZT, el único medicamento que hasta 1991 estará disponible para tratar la enfermedad. En 1989 un estudio demostró que el AZT podía retrasar la aparición de los síntomas de la infección —a pesar de su gran toxicidad y los terribles efectos secundarios que provocaba cuando se administraba en dosis altas, como ocurría en estos primeros momentos—; esto hizo que el valor del medicamento y de las acciones de la empresa farmacéutica que lo había patentado creciese de manera exponencial ya que muchas personas con VIH asintomáticas querían disponer de esta medicina. La patente era propiedad de la firma Burroughs-Wellcome —tenían la exclusividad de su comercialización, fabricación y control del precio durante 17 años— y el coste anual por paciente ascendía a los 10.000 $ en 1987, bajando a 8.000 $ en 1989, convirtiéndolo en el medicamento más caro de la historia, a pesar de que su desarrollo había sido subvencionado por el Gobierno. La inusual rapidez con la que se había aprobado el AZT —llevó solo dos años, cuando lo habitual era de ocho a diez años— unida al hecho de que aunque había otros medicamentos susceptibles de ser beneficiosos no eran aprobados por la FDA, hicieron sospechar a los activistas de la connivencia de la agencia con Burroughs-Wellcome y por tanto de que el Gobierno privilegiaba los intereses empresariales por encima de los intereses de las personas con sida.

Una de las premisas de ACT UP era que en un proceso epidémico nuevo como el del

VIH/sida, probar nuevas terapias experimentales es en sí mismo una forma de atención sanitaria y su acceso debe ser un derecho para todo el mundo. Querían medicamentos probadamente seguros y efectivos, de manera rápida y que el acceso fuese igual para todos aquellos que los necesitasen. Junto a la facilitación del acceso a nuevos medicamentos, otra de sus reclamaciones era la flexibilización de la participación en los ensayos clínicos, que estos no estuviesen solo disponibles para personas en fase terminal sino que también pudiesen formar parte de ellos personas con VIH o en las primeras fases de la infección y además incluir a sectores más amplios de la población como mujeres, personas negras, usuarios de drogas intravenosas, etc. Cuestiones como que se terminase el sistema de ensayos clínicos a doble ciego —en los que ni los pacientes ni los investigadores saben quién está recibiendo placebo— y dejar de administrar placebo en estos ensayos ya que consideraban que dar placebo a una persona con una enfermedad terminal es algo amoral. Su propuesta era que la efectividad de los fármacos se midiese en comparación, por ejemplo, con otros medicamentos ya aprobados u otras terapias experimentales. Su activismo, por tanto, se centró en investigar medicinas que se estuviesen probando o que estuviesen disponibles en otras partes del mundo y en reunirse con especialistas de la salud, adaptar el complejísimo vocabulario de la medicina y los tratamientos para un público desinformado y por último, señalar a aquellos culpables de que la disponibilidad de estos fármacos no fuese mayor.

Para las distintas acciones que tendrán como objetivo la denuncia de esta situación Gran Fury y otros artistas relacionados con ACT UP realizarán su correspondiente material gráfico. En 1988 se lleva a cabo la acción llamada *Wall Street II*, en la bolsa de Nueva York. Para esta ocasión Gran Fury fotocopiarán miles de billetes de 10, 50 y 100 dólares que esparcirán por las calles con una frase en la parte de atrás dirigida a los *brokers* de Wall Street: «A LA MIERDA VUESTROS BENEFICIOS. La gente está muriendo mientras hacéis negocios / ¿POR QUÉ ESTAMOS AQUÍ? Porque vuestra negligencia maligna MATA / Los hombres heterosexuales blancos no pueden coger el sida NO SUBAS LA APUESTA».





Wall Street Money (1988) de Gran Fury

Entre las numerosas acciones que realizarán en 1989 habrá dos dirigidas a denunciar las dificultades en el acceso a los tratamientos y en las que lo gráfico tendrá un papel importante. En la madrugada previa a *Target City Hall* [Objetivo el Ayuntamiento], efectuada en marzo, varios activistas se dedicaron a abrir las máquinas expendedoras que contenían los ejemplares del día del *New York Times* envolviéndolos con la versión de Gran Fury: el *New York Crimes*. El *Times* había sido blanco de las críticas de los activistas antisida por la escasa y deficiente atención que había prestado a la crisis así que decidieron realizar su propio periódico de cuatro páginas —portada, contraportada y editoriales en dos páginas internas— con la misma estética, pero en la que se informaba con mayor precisión sobre la agenda activista y sobre el impacto de la enfermedad en comunidades a las que los medios de comunicación no prestaban atención. Diferentes comités y grupos dentro de ACT UP redactaron los artículos que aparecen en la versión activista, en donde tratan asuntos como las mujeres y el sida, las personas racializadas y cómo los asuntos raciales influyen en el tratamiento del virus, la reforma penitenciaria, los programas de intercambio de jeringuillas, etc. También incluye imágenes utilizadas por Gran Fury anteriormente. La contraportada está ocupada por falsa publicidad de una empresa farmacéutica con las declaraciones reales de un directivo farmacéutico: «Un millón [de personas con sida] no son un mercado atractivo. Claro que está creciendo, pero no es asma». La imagen se cierra con la frase «ESTO ES PARA ENFURECERTE».


"Men: Use Condoms Or Beat It"

The New York Crimes

Early Edition

NOT TO BE CONFUSED WITH THE NEW YORK TIMES

NEW YORK, TUESDAY MARCH 28, 1989

FREE

AIDS and Money: Healthcare or Wealthcare?

Decisions Made Disregard the Sick

THOUSANDS OF NEW YORKERS MAY BE DYING IN THE STREETS

STATE'S HIGHEST COURT FINDS CITY LEGALLY RESPONSIBLE

WOMEN AND AIDS: OUR GOVERNMENT'S WILLFUL NEGLECT

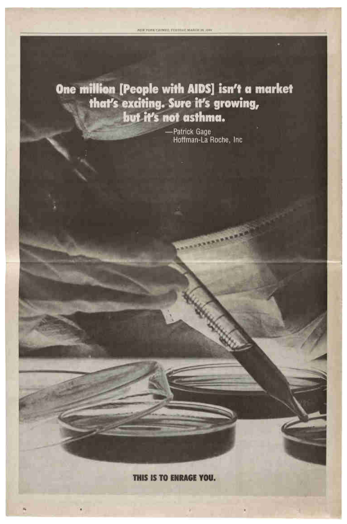
N.Y. HOSPITALS IN RUINS; CITY HALL TO BLAME

KOCH FUCKS UP AGAIN

Inmates with AIDS: Inadvertent Political Prisoners

What About People of Color? Race Effects Survival

INSIDE




NEW YORK CRIMES, TUESDAY MARCH 28, 1989

N.Y. Health Commissioner Blinds Self to Crisis in Gay Community

Joseph as Oedipus?

NEW YORK'S NEEDLE EXCHANGE PROGRAM: DESIGNED TO FAIL

City Judge, State and Federal Officials Refute City AIDS Estimates

Thousands Dying

Letters

KOCH FUCKS UP

WOMEN AND AIDS

ESSAY

Re: Visions of AIDS

Mario Fiddles While New York Burns

Now You See It: Now You Don't

AIDS AND MEDIA

The New York Crimes (1989) de Gran Fury

Usando estrategias como la apropiación, en este caso de toda la estética del periódico —algo que los situaba al límite de la legalidad ya que tanto la tipografía del título como el resto de fuentes que utiliza el diario tienen derechos de autor y el colectivo podía ser demandado por reproducirlas— y el *détournement*▲ consiguieron por un día que toda la ciudad de Nueva York leyese sobre el sida.

En septiembre la bolsa de Nueva York será de nuevo el escenario de la acción *Sell Wellcome, Free AZT* [Vender Wellcome, liberar el AZT]. Para esta ocasión el grupo afín ACT UP Outreach Committee producirá el póster *It's Big Business* [Es un gran negocio] donde la tipografía ocupa el grueso del cartel que dice: «AIDS. IT'S A BIG BUSINESS! (But Who's Making a Killing?)» [sida. ES UN GRAN NEGOCIO (¿pero quién se lo está llevando muerto?)] Y aunque el precio del AZT disminuyó un 20 % pocos días después de esta acción el coste por año seguía siendo elevadísimo —6.000 $— así que los activistas pegaron pegatinas de *AIDS Profiteer* [Beneficiado por el sida] en todos los productos de Burroughs-Wellcome disponibles en tiendas. Ligado a esa acción va a estar el trabajo del artista Vincent Gagliostro que creará el póster *Free AZT* [Liberar el AZT].

Vincent Gagliostro realizará en 1988 junto a Avram Finkelstein una de las obras más representativas del espíritu del arte de la crisis del sida. Ideado de manera paralela al proceso de creación de *New York Crimes*, y aunque ambos formaban parte de Gran Fury, este trabajo se situará fuera del grupo ya que

▲_Técnica creada por los dadaístas, pero que el situacionismo llevará a su máxima expresión, caracterizada por la reutilización y manipulación de imágenes ya existentes para otorgarles un nuevo significado muchas veces contrario al que las originó.



Enjoy AZT (1988) de Vincent Gagliostro y Avram Finkelstein

el colectivo consideraba poco conveniente la crítica directa al único medicamento disponible para las personas que vivían con VIH/sida. *Enjoy AZT* [Disfruta del AZT] se concibe como un póster para colocar en las calles. Los artistas se apropian de la imagen de Coca-Cola y del eslogan de la marca para poner la atención sobre la problemática de los tratamientos contra el sida y cómo en EE.UU. se utilizan los mismos o muy parecidos mecanismos de distribución para los medicamentos que para otros productos de consumo. Gagliostro y Finkelstein además de la reconocible imagen incluyen un texto que completa el mensaje:

> «El Gobierno estadounidense ha gastado mil millones de dólares en los últimos 10 años para investigar nuevos medicamentos contra el sida. El resultado. Un fármaco: AZT. Hace enfermar a la mitad de las personas que lo prueban y para la otra mitad deja de funcionar después de un año. ¿Es el AZT la última y mejor esperanza para los enfermos de sida, o es un atajo para que Burroughs-Wellcome se haga con el mercado del sida? Una veintena de fármacos languidecen en las tuberías del Gobierno, mientras se hacen fortunas con este monopolio. ¿ESTO ES CUIDADO DE LA SALUD O CUIDADO DE LA RIQUEZA?»

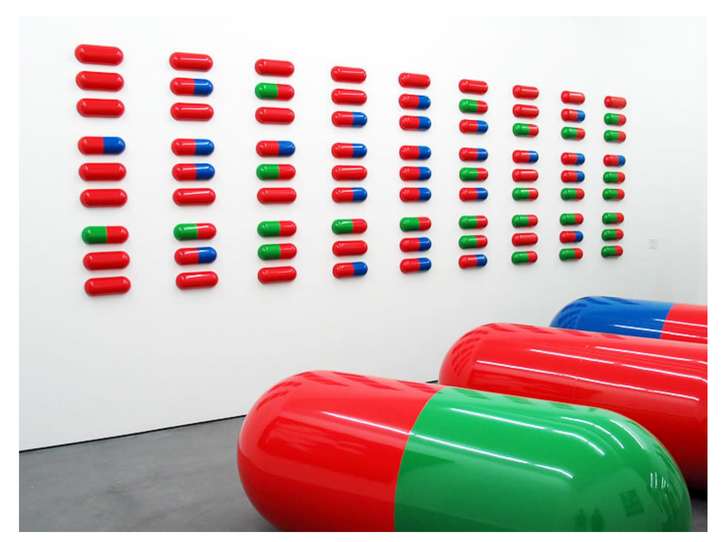
Por supuesto, no solo Gran Fury y otros artistas ligados a ACT UP ahondarán en el asunto de los tratamientos contra el VIH/sida. De entre los nombres que han tenido mayor trascendencia podemos destacar el trabajo del colectivo canadiense General Idea.

Formado por los artistas AA Bronson, Felix Partz y Jorge Zontal —estos dos últimos fallecerán debido al sida en 1994— su trabajo como trío se desarrollará entre 1967 y 1994 y producirán un corpus artístico en el que tendrán cabida diversos medios y formatos, entre los que destacan la publicación de la revista *FILE Magazine*. Su trabajo suele dividirse en dos etapas. La primera tendrá el vídeo como principal lenguaje artístico y un carácter más experimental y conceptual, apropiándose de formatos artísticos no convencionales de los medios de comunicación y la cultura popular —programas de televisión, concursos de belleza, etc.—. En ella estarán muy presentes asuntos como la ambivalencia sexual o los estereotipos homosexuales tratados desde la ironía y el humor. La segunda etapa, a partir de 1987, se centra en proyectos relacionados con el sida y sus consecuencias. Su obra más emblemática será *Imagevirus,* la apropiación de la obra *LOVE* de Robert Indiana, de la que hablaremos más adelante. Ahora analizaremos las tres grandes instalaciones que abordarán el tema de los tratamientos y que empiezan a desarrollar desde 1991. *PLA©EBO* consiste en tres megacápsulas de fibra de vidrio: *PLA©EBO rojo* —de color rojo— *PLA©EBO verde* —de color verde y rojo— y *PLA©EBO azul* —de color azul y rojo—. Están situadas en el suelo y rodeándolas, puestas en la pared, hay píldoras de un metro de largo dispuestas en grupos de tres, haciendo todas las combinaciones de colores posibles. Los placebos no contienen ningún principio activo, y en el mejor de los casos, pueden producir una reacción psicosomática de bienestar; sin

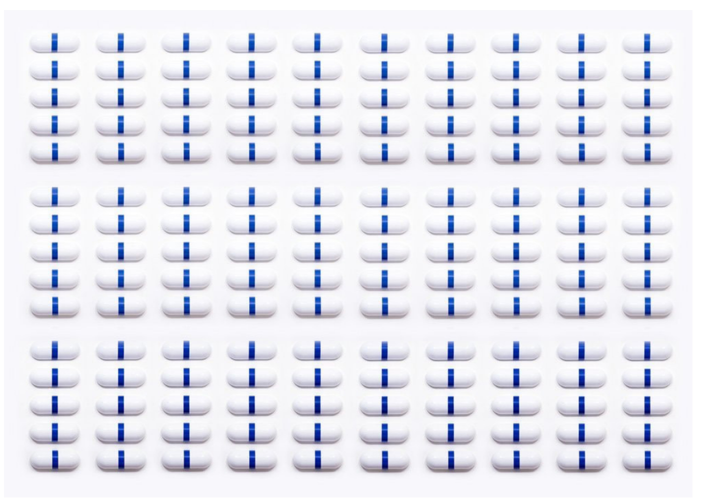
embargo, como denunciaba ACT UP, utilizarlos en ensayos con enfermos terminales supone un dilema ético. Estas obras, en palabras de General Idea, serían como sustitutos del arte, sin función activa, pero calmantes.

La estrategia de aumentar el tamaño de objetos cotidianos, muy habitual en el arte contemporáneo y especialmente en el pop art, provoca un efecto de cierto extrañamiento. Al ver sobredimensionados objetos con los que tratamos en nuestro día a día su presencia parece atraparnos de manera inevitable, nos sitúa frente a ellos y en este caso, frente a la problemática que están representando. General Idea utilizará este recurso en su serie dedicada al AZT. En *One Day of AZT* [Un día tomando AZT] cinco grandes cápsulas situadas en el suelo representan la dosis diaria del fármaco. Junto a ellas, *One Year of AZT* [Un año tomando AZT], 365 conjuntos de cinco píldoras más pequeñas colocadas en secuencias mensuales a lo largo de las paredes, 1825 píldoras en total, la dosis que en esos momentos tenía pautada Felix Partz. En este caso las píldoras son blancas con una raya azul, dispuestas de manera aséptica sobre la pared blanca del museo, formalmente cercanas a la propuesta del arte minimalista, pero sin la neutralidad de este ya que aquí se hace alusión directa a la sensación que experimentaban las personas que vivían con VIH/sida de estar rodeadas de pastillas así como al paso del tiempo y a la repetición implacable de la toma diaria de estas pastillas colocadas a modo de calendario en la pared.

La pastilla se convertirá en un icono del grupo, y volverán a ella en obras como la



PLA©EBO (1991) de General Idea



One Year of AZT (1991) de General Idea

versión de *PLA©EBO* en pin o *Magi© Bullet* y *PLA©EBO (Helium)* ambas de 1992 y ambas hechas con globos, que se disponen en el techo del espacio expositivo y que implican al espectador ya que una vez desinflados puede llevárselos a su casa.

Felix Gonzalez-Torres será otro artista importante que tratará el asunto de los tratamientos contra el sida en algunas de sus obras. El artista estadounidense de origen cubano es uno de los nombres más importantes del arte contemporáneo, sus obras parten de las estructuras estables del minimalismo, pero frente a la neutralidad de este movimiento, el trabajo de Gonzalez-Torres está impregnado por su historia personal y por extensión este deviene en un acto político. Su obra está en constante transformación y en este proceso de cambio quien expone la obra, el público o el tiempo tienen un papel fundamental. La preocupación por los fármacos para tratar el VIH/sida, situación con la que él convivía, también será objeto de su trabajo. Lo vemos en sus piezas en torno al placebo, *Untitled (Placebo)* [Sin título (Placebo)] y *Untitled (Blue Placebo)* [Sin título (Placebo azul)] ambas de 1991 y *Untitled (Placebo - Landscape for Roni)* [Sin título (Placebo – Paisaje para Roni)] de 1993. Las tres obras son enormes cantidades de caramelos —entre 130 Kg. en el caso de *Untitled (Blue Placebo)* y 500 Kg. en las otras dos— dispuestas bien en pilas o bien como enormes alfombras. El artista nos invita a coger uno de estos dulces, envueltos en papel celofán de color azul en *Untitled (Blue Placebo)*, de color plata en *Untitled (Placebo)* y en papel dorado en *Untitled*



Untitled (Blue Placebo) (1991) de Felix Gonzalez-Torres

(Placebo - Landscape for Roni), cuyo significado, abierto y fluctuante, podría hacer alusión al acceso al tratamiento, como hemos visto, muy complicado para las muchas personas que como Gonzalez-Torres vivían con VIH/sida.

Por su parte Pepe Miralles con su proyecto *Dinero=Poder=Muerte* de 1993, también abordará el tema de los tratamientos contra el virus. Para esta instalación se intervino el espacio expositivo —la Antiga Llotja de Contratació de Benissa en Alicante— con diferentes textos pintados sobre la pared y fotografías. El artista reflexiona sobre cómo las noticias contradictorias sobre la efectividad de los medicamentos contra el VIH disponibles en esos momentos en España —hasta 1993 el único fármaco a la venta fue el AZT— ponen de relieve cómo los intereses comerciales se imponen sobre los intereses de, en este caso, las personas afectadas por el VIH/sida.

Por último, hay que mencionar al artista argentino Alejandro Kuropatwa y su serie *Cóctel* de 1996, donde el enfoque se centra en la euforia provocada por la aparición del tratamiento combinado, que por primera vez parecía ser efectivo para tratar tanto los síntomas como las enfermedades oportunistas provocadas por la acción del virus en el organismo. Las fotografías de Kuropatwa para la serie *Cóctel* nos muestran estos nuevos fármacos a modo de retrato clásico: una imagen de gran pulcritud con el objeto retratado ocupando el centro de la composición frente a un fondo neutro con colores brillantes que nos trasmiten positividad y optimismo ante la aparición de estos medicamentos.

GENERANDO INFORMA-CIÓN

Como ya se ha apuntado en páginas anteriores, la falta de información en los primeros años de la epidemia fue una de las principales causas de la amplia expansión del virus. Las autoridades se negaron a hablar de este asunto en primer lugar porque consideraban que la «población afectada» pertenecía a grupos marginales y no merecía la pena alarmar al resto de la sociedad. Además, se entendía que difundir información sobre sexo seguro equivalía a promocionar la homosexualidad, algo que las instituciones, profundamente homófobas, no podían permitir, aunque este silencio costase miles de vidas. De esta manera serán las personas afectadas quienes tomarán las riendas y empezarán a producir material que ayudase a tener un conocimiento más amplio sobre lo que estaba sucediendo. Si en el tercer capítulo hice mención a la importancia que tuvieron las guías autoeditadas por activistas, los artistas también tendrán un papel fundamental en la distribución de información. Se da la circunstancia de que muchas de las personas que se verán afectadas por la crisis del sida formaban parte del mundo del arte, la publicidad y los medios de comunicación, lo que les proveía de un extraordinario bagaje visual, de gran conocimiento del funcionamiento de los medios de comunicación de masas y además les permitía saber cuáles eran las estrategias más efectivas para causar un fuerte impacto en el público.

PONIENDO A PRUEBA LOS LÍMITES: EL VÍDEO ACTIVISTA.

Si hay un formato fundamental para explicar y entender el arte creado en el contexto de la crisis del sida este será el vídeo. Como apuntamos anteriormente, el acceso cada vez más generalizado y más económico a las videocámaras va a contribuir al gran desarrollo de este medio como una herramienta para la denuncia y la difusión de información. El activismo en vídeo forma parte de toda la genealogía del cine experimental y político que va desde Dziga Vértov en los años 20 y 30 a los documentales del feminismo de los 60 y 70 y que encontrará su momento de mayor esplendor en la década de los 80 y los 90, generándose un interesantísimo movimiento, conocido como *alternative media*, que proporcionará algunos de los ejemplos más importantes y sugerentes del arte radical. El vídeo del activismo antisida contará entre sus características con la utilización de recursos muy precarios, un trabajo de edición limitado y, en la mayoría de las ocasiones, la ausencia de la voz en off dando todo el protagonismo a las personas con sida que, al contrario de lo que sucedía en los programas de televisión comerciales, aquí aparecen como sujetos empoderados con una voz propia.

«Casi todos los medios de comunicación empleaban tres personajes: el hombre gay blanco que se consume por el sida, la víctima inocente y el drogadicto racializado. Desde el punto de vista de varias comunidades afectadas

por el sida, el vídeo activista reveló las complejidades sociales, políticas, económicas y médicas de la enfermedad.»[19]

La urgencia, como ocurría con los pósters, atraviesa estos trabajos en vídeo. La cantidad de material que se va a producir en la segunda mitad de la década de los 80 y en los primeros años de la década de los 90 es tan extensa que resulta imposible abordarla en un trabajo como este. Así pues solamente mencionaremos unas pocas producciones realizadas por los principales colectivos de vídeo enmarcados dentro del activismo antisida así como los trabajos de algunos artistas especialmente relevantes que nos ayudarán a hacernos una composición de lugar en lo que se refiere al vídeo ligado a la crisis del sida.

Los dos principales colectivos de vídeo relacionados con ACT UP serán Testing the Limits y DIVA TV. Pero antes de entrar a analizarlos, tenemos que mencionar algunas circunstancias que harán posible la amplia producción en vídeo del activismo, además de las ya citadas. En 1981 se funda en Nueva York Paper Tiger Television, que va a tener un papel fundamental en la formación de los creadores de vídeo y en la distribución de sus trabajos. Paper Tiger es un programa de la televisión de acceso público▲ que se ocupaba del análisis de los medios de comunicación comerciales: cada semana un especialista del medio, activista o profesor, analizaba un medio específico o el tratamiento que se daba de un tema en concreto. Su estética y un proceso de producción rápido y accesible ponía de manifiesto uno de sus objetivos:

▲_La televisión de acceso público es una forma de retransmisión televisiva propia de Estados Unidos (aunque también existe en Alemania y en Corea). El complejo sistema televisivo en EE.UU. es distinto al que tenemos en España y en el resto de Europa y la televisión por cable es predominante. El uso del espacio público para la instalación del cableado obligó a las grandes corporaciones a ceder espacios televisivos de acceso público y no comercial en concepto de alquiler, sin que estas cadenas comerciales puedan intervenir en sus contenidos ni en su línea editorial. De esta manera surgirán infinidad de canales locales que tendrán una vocación de utilidad pública y un fuerte carácter pedagógico e informativo.

desmitificar el proceso televisivo y animar a otros a producir sus propios programas. Para ello además, proporcionaba cámaras, personal y herramientas para editar. Muchos videoartistas y activistas como Gregg Bordowitz, Jean Carlomusto o Ray Navarro trabajaron en Paper Tiger.

La televisión de acceso público será esencial para la difusión de muchos de los vídeos producidos por los activistas antisida. Si bien estas cadenas por cable tenían el hándicap de emitir únicamente a nivel local, este hecho va experimentar a un importante cambio con la aparición y difusión de la televisión por satélite, y más concretamente de Deep Dish TV▲, la primera red por satélite en EE.UU. que empezará a emitir en 1986. Deep Dish funcionará como una plataforma nacional para que miles de organizaciones comunitarias, artistas visuales, colectivos activistas, etc. puedan programar y ser emitidos vía satélite para todo el país facilitando las conexiones entre los activistas de vídeo. Se realizarán diferentes tipos de programas en el activismo antisida en vídeo: John Greyson identificó nueve[20] entre los que estarán los *talk shows*, la documentación de acciones, las cintas educativas o los retratos memoriales entre otros.

▲_Tanto Deep Dish TV como Paper Tiger TV estarán fundadas por DeeDee Halleck, artista de vídeo y activista de la televisión.

El vídeo activista surge por el rechazo frontal al modelo de noticias comerciales que daban una imagen siempre negativa de las personas que vivían con sida y por la necesidad de contar con una voz propia en los medios que les permitiese «hablar de sus necesidades, definir su agenda, contrarrestar las representaciones irresponsables de sus vidas y

reconocer sus similitudes y diferencias»[21]. Pero también como una herramienta de organización política, para ser utilizadas por los grupos de acción directa.

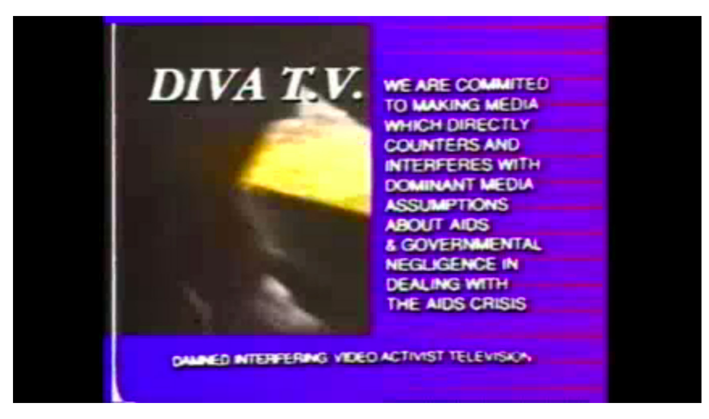
Uno de los principales colectivos de vídeo será Testing the Limits [Poniendo a prueba los límites], que se crea en Nueva York en 1987. Los dos miembros fundadores fueron Gregg Bordowitz y David Meieran a los que más tarde se unirán Sandra Elgear, Robyn Hutt, Hilery Joy Kipnis y Jean Carlomusto. Aunque el grupo colaboraba con ACT UP y sus miembros pertenecían a la organización, Testing the Limits era independiente. Consideraban la producción de vídeo como una herramienta activista con una función educativa para la movilización interna y la creación de coaliciones y no algo que fuese a pasar a la posteridad. El primer vídeo que produjeron en 1987 se titulará como el grupo, *Testing the Limits*. Este, de unos treinta minutos de duración, es un retrato desde dentro del activismo en la ciudad de Nueva York, de las soluciones que implementaron para minimizar el impacto del sida en diversos aspectos de la vida cotidiana como el trabajo, el hogar, la salud o la familia y de cómo la epidemia afectó de manera desproporcionada a la población latina y negra, algo de lo que nunca se hablaba en los medios comerciales. Documenta también alguna de las acciones que ACT UP llevó a cabo desde su fundación entre marzo de 1987 hasta octubre de ese mismo año. Para esta cinta el colectivo se apropiará de la estética y de las técnicas de los medios de comunicación de masas, y en concreto de los videoclips, como son los cortes rápidos o el uso de música para

ayudar a transmitir su mensaje más fácilmente. En *Testing the Limits* se ponen de manifiesto las principales características del vídeo activista antisida como la ya mencionada ausencia de voz en off, que rompe con la jerarquía de los medios de comunicación comerciales y acaba con cualquier autoridad a la hora de explicar los acontecimientos. También muestra la intimidad entre el videógrafo y el entrevistado que subraya el rechazo de la estructura jerárquica de las noticias, reportajes y documentales de la televisión comercial y desafía la distancia física que los medios convencionales tienen con el activismo situando al espectador dentro del acontecimiento. Esto también evidenciará la dimensión afectiva del activismo y la solidaridad que se produce en las acciones con el objetivo de, aproximando estas dinámicas afectivas a los espectadores, también movilizarlos. El colectivo producirá cinco cintas más —*Testing the Limits Safer Sex Video* (1987); *Egg Lipids* (1987); *Testing the Limits: NYC* (1987); *Voices From The Front* (1992) y *The Question of Equality* (1995)— hasta su disolución en 1995.

Tras la realización de *Testing the Limits: NYC*, Bordowitz y Carlomusto dejarán el grupo y se centrarán en la realización de vídeos independientes aunque también trabajarán para el canal de Gay Men Health Crisis. De entre los programas que produjeron para GMHC el más importante fue *Living With AIDS* [Viviendo con sida], que se realizó de 1984 hasta 1996 y que consistió en una gran variedad de capítulos en los cuales se trataban diferentes aspectos relacionados con la epidemia y con las personas que vivían con sida. Dentro del programa

destacan trabajos como el vídeo *Women and AIDS* de 1987 producido por Alexandra Juhasz y Jean Carlomusto, *Thinking About Death* de Gregg Bordowitz realizado en 1991, *Caring Segments* de 1993 de Juanita Mohammed o *Seize Control of the FDA*, que recogerá la importante acción en la sede central de la FDA en 1988. La producción de vídeos dentro de GMHC fue enorme y variada. Afortunadamente la mayoría de estas cintas se encuentran depositadas en el archivo de la Biblioteca Pública de Nueva York en una colección especial llamada *AIDS Activist Videotape Collection 1985-2000*.

El último colectivo que vamos a mencionar será DIVA TV (Damned Interfering Video Activist Television/Maldita Televisión Activista de Vídeo Interferente). En este caso DIVA TV sí funcionará dentro de ACT UP. Nace con el objetivo de producir imágenes de contravigilancia en las acciones de ACT UP, para disuadir a la policía de ejercer violencia contra los activistas y para tener pruebas en caso de tener que ir a juicio para demostrar y exponer las malas prácticas policiales. Sin embargo más tarde empezarán a realizar vídeos más amplios. Entre sus miembros encontramos a Catherine Saalfield, Ray Navarro, Jocelyn Taylor, Zoe Leonard, Miing Ma, Costa Pappas y Ellen Spiro. Aunque DIVA TV compartía con Testing the Limits a algunos de sus miembros, el contenido y compromiso político, tenían un carácter menos profesional e institucionalizado y apostaban por una producción más rápida y alternativa. La filmografía de DIVA TV será más modesta que la de los otros colectivos y en ella podemos





Be a DIVA (1990) de DIVA TV

citar cintas como *Target City Hall* [Objetivo el Ayuntamiento] de 1989, *Pride* [Orgullo] de 1989, el programa recopilatorio *be a DIVA* [Sé una DIVA] de 1990 o *Like a Prayer* [Como una oración] de 1991.

El activismo en vídeo contra el sida experimentará un momento de decadencia desde mediados de los 90. Esto fue debido a la desaparición de varios miembros de los colectivos, la fractura cada vez mayor en grupos como ACT UP y una cierta relajación de la urgencia que existía en la década de los 80. Sin embargo aún se van a producir proyectos de gran interés como es el caso del proyecto WAVE.

WAVE (Women's AIDS Video Enterprise/Iniciativa de vídeo sobre el sida para mujeres) fue un proyecto encabezado por Alexandra Juhasz quien estaba involucrada en ACT UP y en diferentes colectivos de vídeo activista. Su idea era proporcionar el acceso a los medios de comunicación a mujeres racializadas de clase trabajadora y crear la infraestructura necesaria para que las mujeres de comunidades históricamente marginadas pudiesen producir sus propios vídeos. En una sociedad en la que siempre es difícil para las mujeres producir, y donde esa producción es siempre infravalorada, es de vital importancia que su trabajo sea promocionado. Gracias a una subvención que Juhasz recibió, pudo formar un grupo de mujeres afectadas por la epidemia –compuesto por Juanita Mohammed, Carmen Velasquez, Aida Matta, Glenda Smith Hasty, Marcia Edwards y Sharon Penceal– que se reunió durante seis meses. En las reuniones

estas mujeres compartieron algunas de sus preocupaciones y su desconfianza tanto en los medios de comunicación como en figuras como los trabajadores sociales o la policía. Relacionaban estas opresiones con causas sistémicas y buscaron la manera de reflejar en vídeo estas preocupaciones. También visionaban muchas producciones realizadas tanto en medios mainstream como en medios alternativos sobre el sida haciendo un acercamiento crítico a la representación de sus comunidades en estos vídeos. El resultado del proyecto fue el vídeo *We Care* [Nosotras cuidamos] de 1990 en el que se filmaron entrevistas con las personas del grupo así como con trabajadores sanitarios y activistas que hablan sobre la prestación de cuidados a personas con sida. Además presentan argumentos para intentar disipar algunos mitos relacionados con la transmisión del virus. El vídeo se proyectó por cable y en festivales de cine, pero también en espacios más accesibles para las personas de las comunidades de las que hablaba y a las que directamente interpelaba como en iglesias, salas de espera de hospitales, colegios y en casas.

Además de los colectivos, numerosos artistas individuales producirán obra en vídeo. Una de las cintas más tempranas sobre la epidemia será *Bright Eyes* [Ojos brillantes] de Stuart Marshall de 1984. Marshall fue un creador de vídeo inglés cuyo trabajo se centrará en la construcción política e histórica de la identidad homosexual. Este documental creado para la cadena pública de televisión británica Channel 4 es un estudio en profundidad sobre el miedo y la manipulación que rodeará a la

crisis del sida en sus primeros años. El trabajo de Marshall busca contrarrestar la «objetividad» de los medios comerciales y proporciona a los espectadores puntos de vista alternativos que los informativos de televisión obvian a propósito. El documental está compuesto a modo de *collage* donde se alternan imágenes de archivo, entrevistas con activistas y personas que viven con sida y partes ficcionadas situadas en distintas épocas históricas. Este formato le sirve a Marshall para reflexionar sobre el papel de los medios y cómo la homofobia hizo que se ignorase la epidemia o se diese información errónea sobre ella. También ahonda en el significado de la homosexualidad y la ciencia, conectando esto con la figura del doctor alemán del siglo XIX Magnus Hirschfeld, cuyo rompedor trabajo fue pionero en reivindicar los derechos de los homosexuales y que creará el Instituto para el Estudio de la Sexualidad en Berlín en 1919, destruido posteriormente por los nazis. El objetivo que Marshall perseguía con su documental lo explica él mismo:

> «En pocas palabras, lo que quería señalar era que la construcción histórica de la identidad homosexual como una subjetividad inherentemente patológica constituía el poderoso subtexto de las representaciones periodísticas contemporáneas del sida como 'la plaga gay'.»[22]

Marshall también producirá *Over our dead bodies* [Sobre nuestros cuerpos muertos], de 1991 en donde documentará el trabajo del activismo LGTBIQ+ y antisida.

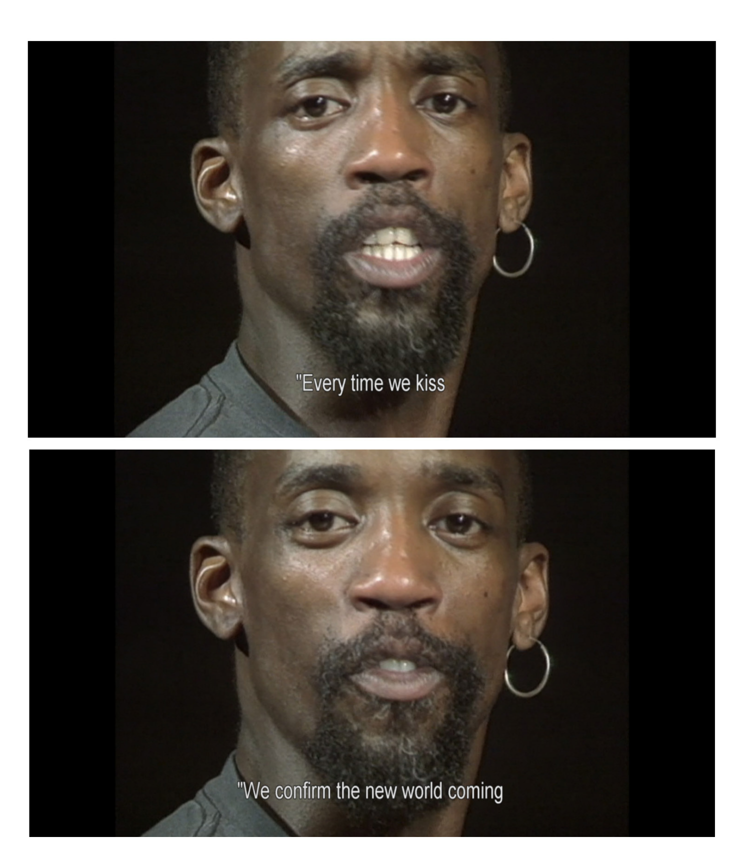


Bright Eyes (1984) de Stuart Marshall

Por su parte la artista pionera Barbara Hammer realizará una serie de vídeos de carácter experimental sobre la epidemia. En su trabajo *Snow Job: The Media Hysteria of Aids* [Engaño: la histeria de los medios sobre el sida] de 1986, analiza a través de diferentes titulares de periódicos la ignorancia sobre la epidemia que estos medios manifestaban así como la forma en la que estos provocan un miedo irracional a una población desinformada. Otro de sus vídeos sobre el tema será *Vital Signs* [Constantes vitales], de 1991, que funciona como un homenaje a tres personas cercanas desaparecidas durante la epidemia utilizando el tema de las danzas macabras como eje conductor del vídeo.

No quería dejar de citar el trabajo de Marlon T. Riggs, una de las voces más destacadas del vídeo documental de finales de siglo, especialmente interesante por el análisis que hace de la identidad negra como parte del colectivo gay. En sus últimos trabajos se incluirá como uno de los temas centrales el sida. Vídeos como *Anthem* [Himno], de 1991, en el que mezcla música, poesía e imágenes provocativas cargadas de homoerotismo para hablar de la masculinidad negra atravesada por el sida y para criticar la inoperancia de las instituciones gubernamentales y religiosas. *O Non, Je Ne Regrette Rien (No Regret)* [No, no me arrepiento de nada] de 1992, donde nos presenta los testimonios de cinco hombres negros gays afectados por el VIH y cómo combaten el estigma que provoca tanto vivir con el virus como el ser negros.

Por último, en Europa encontramos a uno de los realizadores más destacados en Berlín, será Rosa Von Praunheim quien producirá en 1990 la *Die Aids-Trilogie* [La trilogía del sida] formada por los vídeos *Silence = Death*, *Positive*, centrados en EE.UU. y *Feuer unterm Arsch* [Fuego debajo del culo] que gira en torno a la escena berlinea. En esta trilogía se documenta la respuesta a la epidemia de la comunidad gay y de los activistas y artistas.



Anthem (1991) de Marlon T. Riggs

LÉEME LOS LABIOS: ARTE GRÁFICO CONTRA EL SIDA.

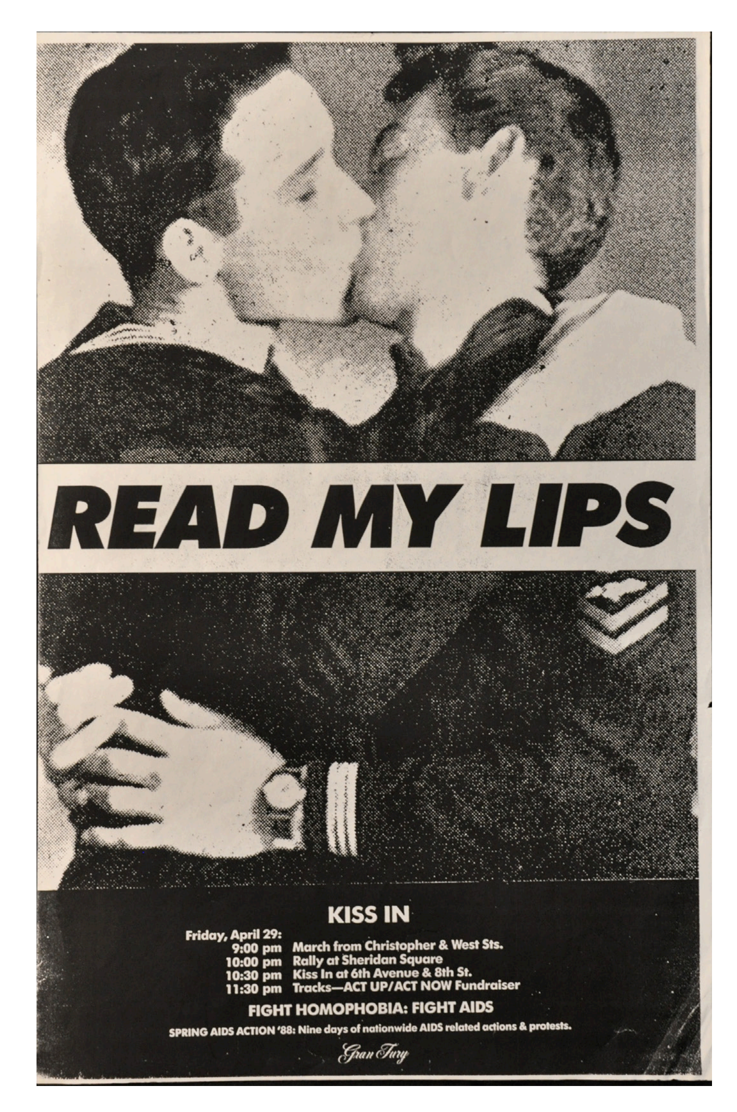
Aunque el vídeo va a ser un lenguaje que se va a ajustar a la perfección a las necesidades que el arte activista antisida presentaba para la difusión de información y para representar las problemáticas y realidades de las personas que vivían con sida, el arte gráfico también tendrá un papel importante en este sentido. Y aquí Gran Fury serán fundamentales.

Dada su extensa producción voy a hablar solo de una selección de trabajos que considero más representativos. Algunos de los carteles que mejor demuestran el afán por generar información a través del arte gráfico se enmarcan dentro del conjunto de acciones conocidas como los *Nine Days of Protest* [Nueve días de protesta] –también como *Spring AIDS Actions*– realizadas a nivel nacional por ACT UP y otras organizaciones de la lucha contra el sida entre abril y mayo de 1988. Para la ocasión Gran Fury producirá diferentes pósters que fotocopiará y pegará por Nueva York para anunciar las distintas acciones de estos nueve días, cada uno de los cuales tenía su reivindicación específica. Entre estos pósters encontramos *All people with aids are innocent* [Toda la gente con sida es inocente] (ver página 245) con el que señalan la diferenciación que políticos y medios de comunicación hacían de las personas con sida: por un lado las víctimas inocentes constituídas por niños o hemofílicos, y por otro lado las víctimas culpables cuyo estilo de vida les había llevado por el camino de la enfermedad y la muerte y que solían

estar representadas por los usuarios de drogas intravenosas, gays promiscuos o bisexuales cuya doble vida clandestina, además, condenaba a otras personas al virus. El cartel busca interpelar especialmente a los profesionales de la salud ya que aparte del texto, que como es habitual ocupaba el grueso del espacio del póster, también se representa la vara de Asclepio, símbolo de la medicina, buscando reivindicar que se dé un trato igualitario a todas las personas que viven con sida.

Dentro de los *Nine Days of Protest* se va a realizar uno de los carteles más emblemáticos de Gran Fury: *Read my lips* [Léeme los labios]. Con esta serie de pósters el colectivo buscaba poner de relieve la homofobia existente tanto en la sociedad en general como dentro del propio activismo. Hablamos de un momento en el que existía verdadera histeria respecto a la posibilidad que el VIH se pudiese transmitir a través de la saliva y de los besos y en el que se cancelaban episodios de televisión, series, se condenaba al ostracismo a actores y actrices y se producían boicots nacionales solo por el hecho de mostrar un beso entre personas del mismo sexo en pantalla. Con este trabajo, Gran Fury buscaba indagar en la sexualidad queer como parte de la política sexual radical de ACT UP. El póster fue una de las formas de articular gráficamente estas ideas. Con *Read my lips* se animaría «a las tropas de los/las militantes de la década de los ochenta, al *kiss in*, forma de ritual en el que personas de un mismo sexo se besan al mismo tiempo»[23]. El lema de la obra está tomado de una frase que George H. W. Bush

dijo en 1988 y que se convertiría en icónica de su campaña electoral: «Léeme los labios: no subiré los impuestos». Gran Fury tomará un eslogan ligado a la derecha americana y al propio Gobierno –en esos momentos Bush era el vicepresidente de Reagan– dotándolo de un nuevo significado al acoplarlo a una imagen de un beso entre una pareja del mismo sexo: «Con un gesto ilustraríamos claramente el objetivo de la manifestación y utilizaríamos a Bush para nuestros propios fines, poniendo de manifiesto las políticas negligentes de Reagan»[24]. En lo que se refiere al diseño del póster, Gran Fury se apropiará de la estética del trabajo de Barbara Kruger, utilizando una fotografía en blanco y negro con el eslogan superpuesto usando la tipografía Futura Extra Bold Italic. Lo más importante era que el diseño pudiese ser fácilmente fotocopiado. Se realizaron hasta cuatro versiones del póster: una con protagonistas masculinos y tres con protagonistas femeninas. La versión masculina muestra una fotografía de dos marineros con el uniforme militar besándose apasionadamente. Una imagen histórica fechada en torno a la Segunda Guerra Mundial, que uno de los miembros del grupo había encontrado en el Kinsey Institute. Para la versión femenina, sin embargo, los artistas de Gran Fury se encontraron con verdaderos problemas para conseguir una imagen que se ajustase a sus propósitos. Tom Kalin, uno de los artistas de colectivo, buscó en los Lesbian Herstory Archives de Brooklyn una imagen equivalente en fuerza a la de los marineros. Sin embargo solo encontró una imagen de la época victoriana



Read my Lips (1988) de Gran Fury



Read my Lips (1988) de Gran Fury

que no se ajustaba al contexto histórico que ellos buscaban. Indagando entre imágenes del siglo XX consiguieron dar con una fotografía de dos *flappers*▲, que compondrá la primera versión del póster: en ella una de las mujeres está de rodillas frente a la otra, mirándola fija y profundamente a los ojos y dándole suavemente la mano. La otra mujer le devuelve la mirada, con la mano apoyada sosteniéndole la barbilla como si la quisiese guiar para besarla. Esta fotografía no acababa de ofrecer el impacto que buscaban y además perpetuaba la tradicional invisibilidad de la sexualidad de las lesbianas, por lo que se descartó y se aprovechó para la versión final del póster una imagen propia realizada para la campaña *Kissing Doesn't Kill*. En ella aparecían dos activistas racializadas besándose. Esta será la versión final femenina que se imprimirá en pósters, camisetas, pegatinas, etc.

▲_«Flapper es un anglicismo que se utilizaba en los años 1920 para referirse a un nuevo estilo de vida de mujeres jóvenes que usaban faldas cortas, no llevaban corsé, lucían un corte de cabello especial (denominado *bob cut*) y escuchaban música no convencional para esa época (jazz), la cual también bailaban.» (Wikipedia)

Algunas de las ideas que se empezaron a desarrollar en *Read my lips* van a culminarse en 1990 con el que será el primer encargo que le harán a Gran Fury para realizar una obra de arte público en EE.UU. —anteriormente habían intervenido en el espacio público en Berlín—. El encargo vendrá de la amfAR, American Foundation for AIDS Research [Fundación americana para la investigación del sida], para realizar una obra dentro del proyecto *Art Against AIDS On The Road* [Arte contra el sida en la carretera] lo que suponía que el trabajo se vería en las calles de múltiples ciudades estadounidenses como Chicago, San Francisco, Los Ángeles o Nueva York, ya que iría colocado en los laterales de los autobuses, algo que

permitía que su alcance fuese mayor por tratarse de «lugares en movimiento». La obra se tituló *Kissing Doesn't Kill* [Besar no mata] y aborda la homofobia y el miedo al contagio. El temor a la posibilidad de que el virus pudiese contagiarse por la saliva y el cuestionamiento al hecho de que besarse pudiese ser una actividad letal ya era algo que habían tratado en *Read my lips* con éxito así que decidieron ahondar en ello. Para este encargo se inspiraron en la publicidad de United Colors of Benetton, la multinacional de moda italiana que en esos momentos era prácticamente omnipresente en las grandes ciudades y cuyas campañas publicitarias, ideadas por el fotógrafo Oliviero Toscani, funcionaban como una especie de alegato a favor del multiculturalismo a través de la exposición de modelos de diferentes razas

Kissing Doesn't Kill (1990) de Gran Fury



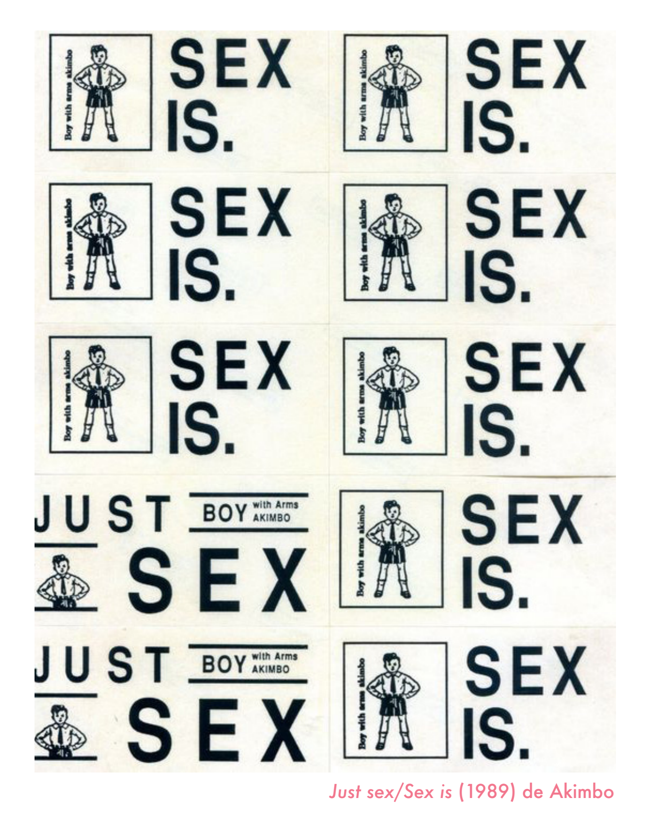
«a juego» con el nombre de la empresa. De las campañas de Benetton tomaron no solo este uso de parejas multirraciales, también el formato horizontal, que además se adaptaba mejor a los paneles laterales de los autobuses. Los modelos, cuidadosamente elegidos entre miembros de Gran Fury y otros grupos de afinidad de ACT UP, vestían con prendas que bien podían pertenecer a la marca imitada, nada se dejó al azar. Sobre la fotografía de tres parejas de distintas razas, dos de ellas de personas del mismo sexo, un texto que decía: «Los besos no matan: La codicia y la indiferencia sí», y se explicaba en el texto secundario: «La codicia de las empresas, la inacción del Gobierno y la indiferencia del público hacen del sida una crisis política». Sin embargo esta última frase fue retirada en la versión final a petición de la amfAR. Aunque esta autocensura en un principio fue cuestionada, en Gran Fury decidieron poner por delante el hecho de que un cartel en el que aparecían besándose personas del mismo sexo fuese a ser visto de manera masiva en un momento en el que la homofobia estaba convirtiendo en un infierno la vida de tantas personas con sida. *Kissing Doesn't Kill* se convirtió en uno de los trabajos más aclamados de Gran Fury, que justo en estos momentos decidió desvincularse de ACT UP y funcionar como un grupo independiente. Su trayectoria, ya fuera de ACT UP, continuará hasta 1996 cuando tras la muerte de Mark Simpson, uno de sus miembros, deciden disolverse dejando tras de sí uno de los legados de producción cultural radical más importantes del siglo XX.

La influencia de Gran Fury y de su producción gráfica va a ser enorme y muchos otros grupos antisida adoptarán sus estrategias y su estilo. Uno de los casos más interesantes y desconocidos será el del grupo de San Francisco Girl with arms Akimbo/Boy with arms Akimbo o Akimbo a secas. El colectivo se formó en julio de 1989 compuesto por una red de activistas culturales de la ciudad. Cerca de 200 personas estaban involucradas proponiendo proyectos, creando imágenes, encargándose de la logística, etc. La chispa que dio origen a Akimbo fue la llamada Enmienda Helms, una propuesta de ley que hizo el senador republicano ultraconservador Jesse Helms como respuesta a una obra, *Piss Christ* (1987), del fotógrafo Andres Serrano y a la exposición de Robert Mapplethorpe *The Perfect Moment*, para prohibir la concesión de fondos federales a cualquier material «obsceno o indecente». De esta manera cualquier artista o espacio que quisiese recibir una subvención tenía que cumplir una cláusula de «decencia y respeto a las creencias y valores del público estadounidense» y jurar que no produciría obras obscenas con dinero gubernamental. Unos años antes, el propio Helms había propuesto otra enmienda que prohibía las subvenciones públicas para documentos educativos/informativos de prevención dirigidos a la población homosexual con el pretexto de que era promocionar la homosexualidad. Estas medidas impedían, entre otras cosas, la distribución de información sobre prácticas seguras y contribuían por ley al silencio impuesto a las personas que vivían con sida. Entre 1989 y 1990 un artista era

encausado por esta enmienda cada semana. Akimbo decidió combatir esta situación con arte. Sus acciones consistían en la distribución masiva de pósters en San Francisco. En 1989 crean la campaña *Just sex/Sex is* [Solo sexo/Sexo es] con la que distribuyeron 2.000 pósters fotocopiados con unas 30 imágenes diferentes y un texto con la frase «Just sex» o «Sex is». Pegaron los pósters en edificios, paradas de bus, farolas, etc. y además enviaron otros tantos carteles a activistas en otras ciudades del mundo. El objetivo del colectivo era conseguir que se involucrara el mayor número de gente posible en la colocación de estas imágenes que mostraban en lugares públicos las diferentes construcciones culturales de la sexualidad y provocar así un debate sobre las políticas sobre sexualidad en los medios y en las instituciones. Otras campañas que también desafiarán la norma de Helms serán *Just say know* [Infórmate▲] dirigida a informar sobre prácticas seguras tanto en cuestiones que tenían que ver con las relaciones sexuales como con el uso de drogas intravenosas; y *Safe/Unsafe* [Seguro/Inseguro], donde tras la palabra *Unsafe* incluían imágenes de personajes cuyas declaraciones y acciones homófobas estaban contribuyendo a la expansión del VIH y un pequeño texto explicativo. Mientras que en la versión *Safe* aparecían imágenes de prácticas seguras, pero sobre las que la censura prohibía informar. Hubo otras campañas como *Continuity of courage* [Continuidad del coraje] y posiblemente infinidad de pósters que se han perdido por el carácter efímero de las piezas. El arte de Akimbo es otro ejemplo del cuestionamiento

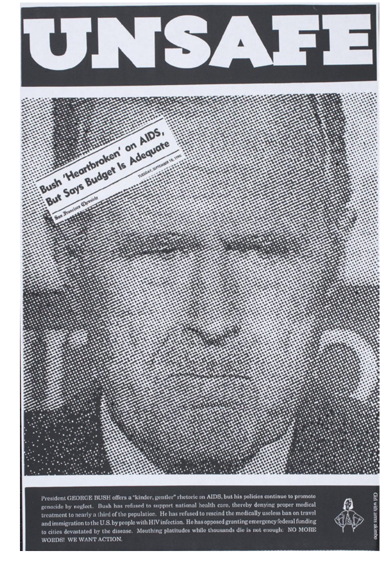
▲_En inglés es un juego de palabras que se pierde con la traducción que hace referencia a la frase pronunciada por Nancy Reagan, la entonces primera dama, en una famosa campaña contra las drogas: «Just say no» [Di no]

de las bases del arte occidental como son la noción de autoría y de originalidad. Sus obras eran colectivas y anónimas —nadie sabía quién formaba el grupo— y su producción era de bajo presupuesto y fácilmente reproducible. Las composiciones de sus carteles tienen una clara influencia del trabajo de ACT UP y están inscritos dentro de esa importante tradición del arte de guerrilla que se genera durante los años 60 y 70 en el contexto de la contracultura que tendrá en San Francisco uno de sus epicentros.



Just sex/Sex is (1989) de Akimbo







Safe/Unsafe (1990) de Akimbo





Just say know (1990) de Akimbo



Just sex/Sex is (1989) de Akimbo

Las ciudades empapeladas con pósters esconden tras de sí la idea de que el virus se expandiese por la ciudad de una manera no solo literal como estaba ocurriendo sino también de manera simbólica y visual como una forma de llamar la atención del público general. Uno de los ejemplos más célebres es el proyecto *Imagevirus*▲ de General Idea que llevarán a cabo entre 1987 y 1994. El trío canadiense, aprovechando la invitación que les hizo la Fundación Americana para la Investigación del sida para participar en un acto benéfico, retomó un antiguo proyecto en el que rehacían la obra *LOVE*, realizada en 1966 por Robert Indiana, cambiándolo por las letras del acrónimo *AIDS* [sida]. Utilizando los mismos colores, rojo, azul y verde, enmarcaron las letras en un cuadrado perfecto y rellenaron los espacios entre letras con distintas combinaciones de estos tres colores●. La primera pieza de *Imagevirus* será una pintura sobre lienzo, pero después General Idea reproducirán *AIDS* en diversos formatos como pósters, vídeos y esculturas y lo colocarán en los vagones del metro, en paredes, carteles luminosos y en vallas publicitarias por todo el mundo. Igual que ocurrió con *LOVE*, General Idea querían que *AIDS* formase parte del imaginario popular y que incluso se pudiese adaptar a los formatos más insospechados como billetes de lotería, anillos, llaveros, sellos, etc. Buscaban infiltrar la imagen en el mayor número posible de contextos simulando la propagación del propio VIH. Como dice Gregg Bordowitz en el libro dedicado a este proyecto:

▲_Gregg Bordowitz analizará en profundidad *Imagevirus* en el libro *General Idea. Imagevirus* editado por Afterall Books en 2010, un texto imprescindible para ahondar en este trabajo.

●_Este juego con las combinaciones de los tres colores se reproduce en la obra *Pla©ebo* de la que hablamos anteriormente.

> «La idea principal que guiaba las decisiones para *Imagevirus* fue la idea de virus. El sida es una repetición sin sentido, una autorreproducción automática. Sin emoción, sin consciencia, inhumano [...] En cada nueva célula que el virus infecta hace más de sí mismo.»[25]

El sida estaba en todas partes en un contexto en el que siquiera hablar de ello era un tabú y ni el presidente del país pronunciaba la palabra. Los propios General Idea explicaban:

> «Queremos que la palabra sida se convierta en algo normal [...] Al mantener la palabra visible, tiene un efecto normalizador que esperamos que contribuya a normalizar la relación de la gente con la enfermedad, para que sea algo que pueda tratarse como una enfermedad y no como un conjunto de cuestiones morales o éticas.»[26]

Las reacciones hacia *AIDS* fueron muy variopintas, pero el recibimiento que tuvo en los círculos activistas no fue precisamente positivo. Encontraban la imagen demasiado superficial y poco comprometida para la situación de urgencia que se estaba viviendo. Gran Fury interpretó que General Idea estaban relacionando el sida —representado por su *AIDS*— como un resultado inexorable de la revolución sexual de los 60 —representado por el *LOVE* de Indiana—. Así pues su respuesta fue una nueva apropiación del trabajo de Robert Indiana, pero esta vez el amor dio paso a la revuelta: *RIOT*. El cuadro de Gran Fury modifica

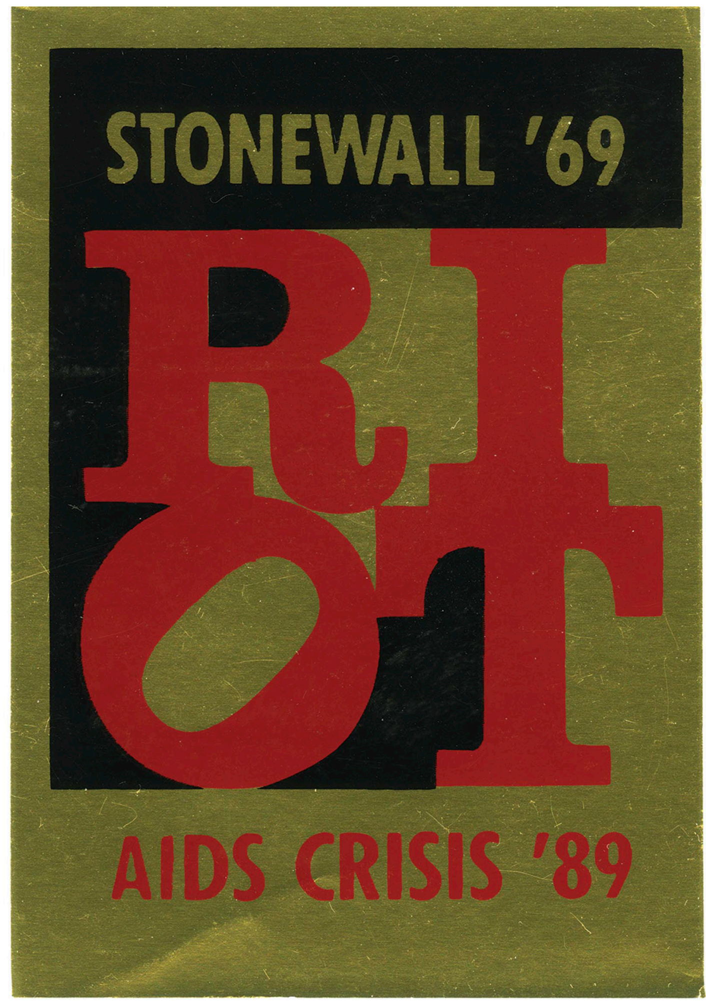


Imagevirus (1987) de General Idea

los colores del original y utiliza el rojo, negro y amarillo de la bandera de Alemania. La primera versión de esta obra se hizo para la exposición *Vollbild AIDS* celebrada en Berlín de diciembre del 88 a febrero del 89 y que será la primera muestra sobre arte y sida celebrada en Europa en donde también se exponía la obra de General Idea. *RIOT* critica el funcionamiento político y la eficacia de *Imagevirus*, así como su desvinculación de la acción directa mientras que apela a la organización de base y a la manifestación callejera. Gregg Bordowitz dice al respecto que «*AIDS* dio paso a *RIOT* porque la enfermedad fue politizada como una guerra cultural en la cual nuestras vidas estaban en juego»[27]. *RIOT* también se utilizará para los carteles que Gran Fury hizo para el desfile del Orgullo de Nueva York por el 20° aniversario de la revuelta de Stonewall▲. Para la ocasión se incorporarán los emblemas «Stonewall '69» y «AIDS crisis '89» conectando así dos momentos de la genealogía del colectivo LGTBIQ+ en los que la rabia funcionó como motor en la lucha. Esta idea se veía reforzada además por el eslogan que ACT UP utilizó en su pancarta para la marcha: *IN THE TRADITION: LESBIANS AND GAY MEN FIGHTING BACK* [COMO ES TRADICIÓN: LESBIANAS Y GAYS DEFENDIÉNDOSE].

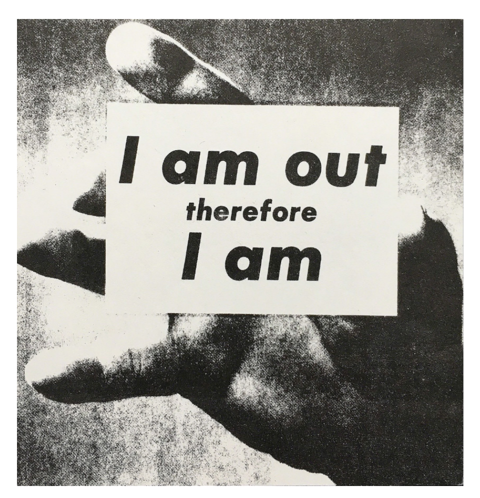
La marcha del 20° aniversario de Stonewall también fue el momento para el que se realizará la obra de Adam Rolston, *I am out therefore I am* [Estoy fuera del armario luego existo]. Este trabajo apareció en formato camiseta y pegatina y es especialmente interesante porque representa otro magnífico ejemplo de la técnica de la apropiación

▲_El 28 de junio de 1969 una redada policial en el bar Stonewall Inn en Manhattan —en la zona de Greenwich Village frecuentada en aquel momento por homosexuales, personas trans y drags— dio lugar a una revuelta espontánea contra la policía, que asediaba constantemente este tipo de locales —regentados la gran mayoría de ellos por la mafia—. La celebración del primer aniversario de este episodio en 1970 se considera la primera marcha del Orgullo de la historia.



RIOT (1989) de Gran Fury

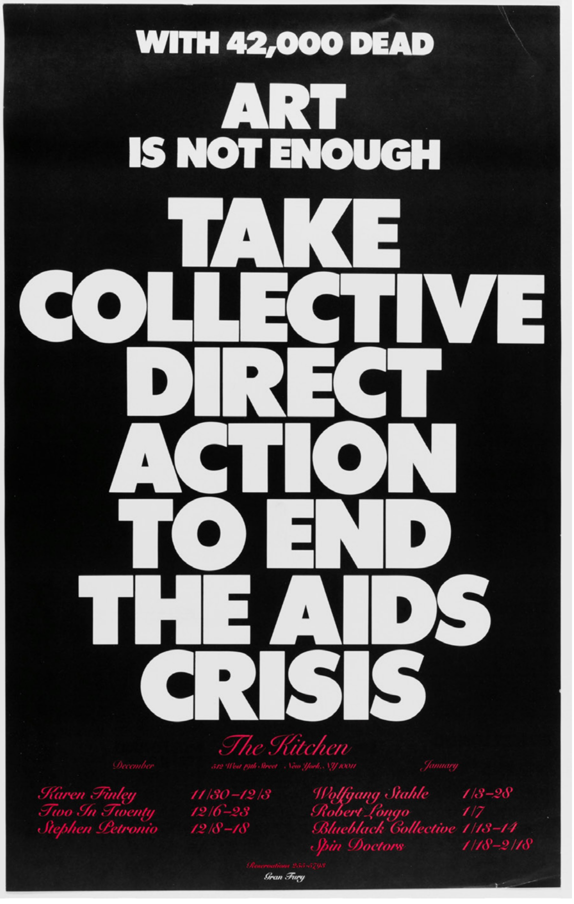
característica del arte de la posmodernidad de la que tanto estamos hablando. La obra de Rolston está «tomada» de otra realizada por la artista Barbara Kruger, cuyo trabajo se caracteriza por tener una personalidad gráfica muy potente que se configura a partir de la apropiación, de nuevo, de una imagen —una fotografía, una ilustración...— y la adhesión de un pequeño texto que confiere a la obra un carácter subversivo que cuestiona el *statu quo*. Rolston va a hacer uso de la obra *I shop therefore I am* [Compro luego existo] donde a partir de la máxima de Descartes, Kruger perfila la identidad del capitalismo en base a nuestra capacidad de consumir. En el caso de Rolston, aunque mantiene la imagen, cambia la frase que pasa a apelar a uno de los principios políticos de la identidad sexual: salir del armario y declararse al mundo como gay o lesbiana.



I shop therefore I am (1989) de Adam Rolston

Pero volviendo a la polémica con General Idea, esta no es sino un capítulo más de una larga reflexión que va a acompañar a muchos de los activistas culturales antisida que defendían que en un contexto como el de la crisis del sida el arte no servía para nada sin un claro compromiso político detrás. Y frente a esta, la postura de que el arte en sí mismo tiene la capacidad de transformar la realidad y por tanto de salvar vidas. Gran Fury van a representar, con muchos matices, esta idea de que el arte tenía que ser activista y van a demostrarlo en algunos de sus trabajos. Además de su respuesta a *Imagevirus*, el trabajo en el que plantearán con más intensidad esta disyuntiva entre arte y activismo será en el póster *Art is not enough* [El arte no es suficiente]. Este trabajo fue el primer encargo a Gran Fury por parte de una institución artística, en este caso el importante espacio artístico multidisciplinar neoyorkino The Kitchen, que les ofreció diseñar los carteles con la programación del trimestre y a cambio les dejaba espacio en este cartel, que se pegaría por todo Manhattan, para que incluyesen su trabajo y sus reclamaciones. El resultado: un póster donde el mensaje ocupa todo el espacio y que sobresale por el uso de una tipografía con una presencia muy potente en la que leemos, en tres tamaños diferentes –de más pequeño a más grande–: «Con 42.000 muertos / el arte no es suficiente/ acción colectiva directa para acabar con la crisis del sida». Mientras que la programación del lugar aparece en un discreto segundo plano con una tipografía caligráfica en color rojo. Con este trabajo Gran Fury querían abordar la respuesta

del mundo del arte al sida, querían apelar a la comunidad artística y a la necesidad de no limitarse solo a hacer arte cuando las vidas de muchas personas estaban en juego. También había que intervenir de manera directa en la crisis.



Art Is Not Enough (1988) de Gran Fury

El encuentro entre arte y política va tener uno de sus mejores ejemplos en el trabajo de Group Material. Este grupo afincado en Nueva York y activo entre 1979 y 1996 no tendrá una formación fija sino que sus miembros iban fluctuando y por él pasarán nombres como Felix Gonzalez-Torres, Tim Rollins, Doug Ashford, Julie Ault o Lundy McLaughlin. La premisa de la que partirá Group Material será, en palabras de Doug Ashford, «el intento de cambiar las condiciones sociales de las obras de arte». Y continúa: «Para nuestro grupo, dicha cuestión expresaba la intención de implicarnos directamente en una crítica de las instituciones, de cuestionar las genealogías de los valores que el arte crea y de lo que podría crear»[28]. Eran artistas cuyo trabajo se acercaba más al comisariado y a la producción de instalaciones con una orientación crítica en las que se ponían en marcha prácticas relacionales y participativas. El colectivo no producía obra sino que pedía la colaboración de otros, ya fuesen artistas o personas que nada tenían que ver con el mundo del arte, y además solía utilizar canales ajenos a este mundo para difundir su trabajo como carteles en los autobuses y el metro, vallas publicitarias, bolsas de la compra o suplementos en los periódicos▲. La crisis del sida será el tema de algunos trabajos como *Democracy: AIDS and Democracy: A Case Study* de 1988 o *AIDS & Insurance* de 1990. Pero los proyectos con los que el grupo alcanzó mayor notoriedad serán sus líneas del tiempo o *timelines*, de entre las que destacamos *AIDS Timeline* de 1989. Las *timelines* son obras didácticas en las que a partir de una estructura

▲_Una de sus obras más emblemáticas será *Inserts*, de 1988, que se publicó como un suplemento del *The New York Times* con obra de Barbara Kruger, Nancy Spero o Louise Lawler entre otros. En el libro *Sida* de Élisabeth Lebovici lo encontramos reproducido en su totalidad.

cronológica marcada por una línea del tiempo van ubicando obras de arte, artefactos y documentos con el objetivo de «inventar una coalición entre lo estético y lo político, lo que veíamos como punto de partida para poder reinventar la exposición de arte»[29]. En *AIDS Timeline*● abordarán la crisis del sida en Estados Unidos desde la aparición de los primeros casos de personas con problemas de inmunodepresión en 1979 hasta 1989. La primera exposición■ se llevará a cabo en la Galería MATRIX de la Universidad de California en Berkeley y se repetirá dos veces más en el Wadsworth Atheneum de Hartford, Connecticut en 1990 y para la Bienal del Whitney Museum de Nueva York en 1991. Además se imprimió en once publicaciones de arte, entre ellas revistas como *Afterimage*, *Artforum* u *October*. Cada una contenía un pliego con un año del *Timeline*, y su reproducción en papel se adaptó a los formatos específicos de cada publicación. El objetivo del proyecto era reconstruir las condiciones político-económicas que habían propiciado que la epidemia se acabase convirtiendo en una crisis nacional a través del análisis de los acontecimientos médicos y científicos, las políticas gubernamentales, el tratamiento dado por los medios de comunicación y las repuestas del activismo y de las comunidades afectadas, poniendo especial énfasis en el impacto que la homofobia, el racismo o el sexismo tuvieron en la falta de políticas públicas que impidiesen que la crisis alcanzase la magnitud que alcanzó. Para su realización se implicaron no solo los miembros del colectivo sino también agentes involucrados en la lucha contra el sida.

●_ Para ampliar sobre esta obra y sobre la trayectoria de Group Material en general la editorial inglesa Four Corners Books publicó en 2010 el libro *Show And Tell: A Chronicle Of Group Material* editado por Julie Ault.

■_ En aquel momento Group Material estaba formado por Doug Ashford, Julie Ault, Felix Gonzalez-Torres y Karen Ramspacher.

De esta manera se fusionaban la práctica estética con la práctica social. Una gruesa línea negra que recorría toda la sala de exposiciones marcaba los límites temporales de la crisis del sida hasta 1989, momento en el que se celebró la exposición. El material documental, con información como por ejemplo el número de nuevos casos o de víctimas mortales, aparecía al lado de la línea relacionado directamente con los años marcados en la misma, mientras que si abrías la vista al resto de la pared podías componer un conjunto más amplio de información, con obras y otras manifestaciones que contribuían a completar el relato de la crisis del sida. Una gran variedad de artefactos se iban localizando a un lado y al otro del eje cronológico: recortes de prensa, ejemplos del arte de Gran Fury y de ACT UP, camisetas, fotografías, pinturas, estadísticas médicas, objetos —por ejemplo los guantes de goma que la policía utilizaba para detener a los manifestantes antisida o máscaras realizadas en sesiones de arteterapia— e incluso un ordenador que daba acceso a las base de datos sobre el sida de Michael Tidmus. Las historias, narrativas e imágenes se presentaban entrelazadas, atravesadas unas por otras, para así acentuar que los procesos sociales y los acontecimientos relacionados con la crisis estaban conectados, a pesar de la lectura lineal. La exposición, como señalan dos de los miembros de Group Material:

> «Pretendía a la vez contextualizar la crisis del sida y crear un contexto propio: un entorno expositivo didáctico que examinaba los acontecimientos recientes para dar cuenta de

las condiciones actuales, con la esperanza de influir en lo que estaba por venir.»[30]

La línea del tiempo como estrategia expositiva tendrá un importante valor ya que por un lado informa, politiza y representa a una comunidad, en este caso la de las personas que vivían con VIH/sida, pero por otro lado también servirá para activar e involucrar al público general. Y esto se insertaba dentro de la filosofía del propio colectivo según la cual el museo o espacio expositivo ejercían por sí mismos una influencia política en la sociedad. Además del dispositivo dentro del museo, en la fachada colocaron el *Democracy Wall* [Muro de la democracia] que retomaba la idea que desarrollaron en una obra anterior, *DA ZI BAOS* de 1982, que hacía referencia a los carteles –*dazibao*– que los ciudadanos chinos colocan en el espacio público con textos de carácter político escritos a mano en torno a los cuales el pueblo se reúne para comentar. En este *Democracy Wall*, formado por diez grandes paneles azules y dorados –los colores oficiales de la Universidad–, mostraban las respuestas a preguntas como «¿Cómo le afecta el sida a usted y a su estilo de vida?» que hicieron a estudiantes, empleados de la Universidad y miembros de distintas organizaciones, entre otros. Las respuestas, que oscilaban entre la profunda ignorancia –un estudiante contesta: «El sida no me afecta en absoluto. No voy acostándome por ahí con nadie»–, el miedo –«toda mi vida ha cambiado debido al sida [...] vivo pensando constantemente en la muerte y en cómo prepararme para ella...»–, el odio

—«El sida es la completa destrucción a la que se enfrenta el pueblo anglosajón y afín a través de las drogas, el lavado de cerebro, la homosexualidad, la violación y el asesinato»— o la toma de conciencia —un trabajador de los Servicios de Salud para Estudiantes: «Para luchar y superar el sida necesitamos compasión, sensibilidad, ira, manos que ayuden, visión»— ponían de manifiesto la pertinencia de un trabajo como *AIDS Timeline*.

La propuesta de Group Material parecía, al menos en parte, resolver la cuestión que se venía planteando al respecto de si era posible hacer activismo a través del arte. Dough Ashfold concluía que «el arte puede cambiar a los seres humanos al hacernos experimentar la fricción entre el *afecto* emocional —las nuevas emociones que produce— y los *efectos* políticos que propone»[31].



Vista general de *AIDS Timeline* (1989) de Group Material



Democracy Wall (1989) de Group Material

YA CONOCES A UNA: LAS MUJERES TAMBIÉN TIENEN SIDA.

Aunque como hemos visto el activismo antisida va a tener al cuerpo gay como principal sujeto de preocupación, lo cierto es que el sida tendrá un impacto devastador en las mujeres. A pesar de ello, esta realidad fue ignorada por las instituciones de la salud, un hecho que movilizó a muchas de las mujeres que militaban en el activismo antisida y que previamente habían estado involucradas en el movimiento feminista. Así una parte del activismo se ocupó de dar visibilidad a esta situación que evidenciaba una realidad verdaderamente escandalosa: las mujeres habían sido sistemáticamente excluidas de los procesos médicos que tenía que ver con el VIH/sida, desde los ensayos clínicos a la definición de caso▲ del CDC, que no incluía las enfermedades inmunodepresoras que las afectaban principalmente a ellas, y por tanto no existían medios de prevención específicos. Muchas mujeres no solo morían de sida sino que no se les diagnosticaba correctamente ni podían acceder a tratamientos adecuados.

Tomando las reclamaciones de las activistas, Gran Fury realizará una serie de trabajos que ayudarán a poner sobre la mesa esta realidad. Entre ellos destaca *Sexism Rears Its Unprotected Head* [El sexismo asoma su desprotegida cabeza] de 1988. Este trabajo buscaba señalar el impacto del VIH en las mujeres. Para ello, Gran Fury se alió con uno de los múltiples grupos de afinidad que existían dentro del seno de ACT UP, el influyente colectivo feminista The Costas●. El póster fue creado para uno de los días de la acción *Nine*

▲_ La definición de caso es la forma en la que se establecen ciertas características de una enfermedad que permiten su identificación e información, y que ayudan a determinar el diagnóstico clínico de un paciente.

●_El grupo toma su nombre del primer miembro de ACT UP muerto: Costa Pappas. Entre sus múltiples logros se encuentran la creación del Lesbian & Gay Activist History Project.

Days of Action, que estaba dedicado a dar visibilidad a las mujeres con VIH/sida. Como dice la activista Maxine Wolfe:

> «Queríamos llamar la atención sobre la diferencia de estatus entre mujeres y hombres al principio de la crisis del sida a pesar de que ambos estaban enfermos. Las mujeres fueron borradas por completo y también se las imaginó como vectores para que los hombres se infectaran, y toda la publicidad en el metro de Nueva York era sobre mujeres que llevaban condones en su bolso. Decía 'No olvides esto cuando salgas', como si las mujeres usaran condones [...] Dijimos que queríamos difundir el mensaje de que los hombres heterosexuales son responsables; que son los únicos a los que los medios de comunicación han dejado libres de esta epidemia.»[32]

Ilustrado con una explícita fotografía en blanco y negro de un pene erecto con un eslogan que decía: «El sexismo asoma su desprotegida cabeza / Hombres: usad condones o piraos / El sida mata a las mujeres». Esta frase se utilizará posteriormente en múltiples ocasiones sin la imagen, la cual solo se volverá a emplear en la instalación para la Bienal de Venecia. Cuando Gran Fury fueron elegidos para acudir a este importantísimo evento artístico en 1990 por Linda Shearer del MoMA, decidieron seguir con el trabajo que habían realizado para los *Nine Days*, y volvieron a tratar el tema de las mujeres y el sida, la autonomía reproductiva y los condones como medio de prevención, toda una declaración de intenciones en territorio



Sexism Rears Its Unprotected Head (1988) de Gran Fury

SEXISM REARS ITS UNPROTECTED HEAD

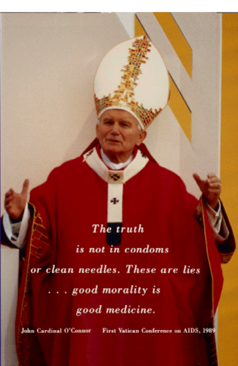
MEN

AIDS KILLS

WOMEN

USE CONDOMS OR BEAT IT

The Catholic Church has long taught men and women to loathe their bodies and to fear their sexual natures. This particular vision of good and evil continues to bring suffering and even death. By holding medicine hostage to Catholic morality and withholding information which allows people to protect themselves and each other from acquiring the Human Immunodeficiency Virus, the Church seeks to punish all who do not share in its peculiar version of human experience and makes clear its preference for living saints and dead sinners. It is immoral to practice bad medicine. It is bad medicine to deny people information that can help end the AIDS crisis. Condoms and clean needles save lives as surely as the earth revolves around the sun. AIDS is caused by a virus and a virus has no morals.



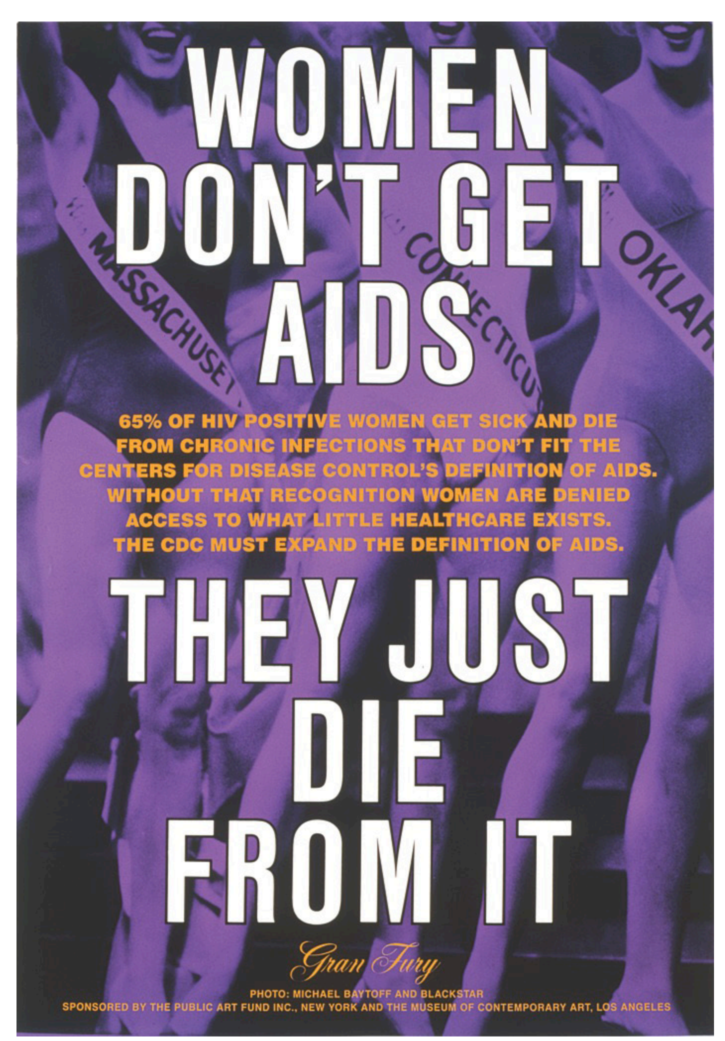
The Pope and The Penis (1990) de Gran Fury

del Vaticano. Una revisión a color ligeramente modificada del cartel *Sexism Rears Its Unprotected Head* se situó enfrente de la obra *The Pope and The Penis* [El Papa y el pene], en la que un texto que contenía unas declaraciones que el cardenal de Nueva York, John O'Connor, había realizado en la Primera Conferencia Vaticana sobre el sida▲ se superponía a una imagen del Papa Juan Pablo II. Esta imagen estaba flanqueada por una refutación de ACT UP. La obra recibió numerosas quejas y acusaciones de blasfemia, e incluso el presidente de la Bienal amenazó con dimitir si se utilizaba la imagen del Papa, lo que consiguió el efecto buscado y no solo se habló masivamente de la obra sino que además ayudó a dar visibilidad a la situación de las personas con sida en Italia.

▲_En estas declaraciones el cardenal dijo: «La verdad no está en los condones o en las agujas limpias. Esto son mentiras... La buena moral es una buena medicina».

> «Entre 1989 y 1991 pudimos ver nuestras imágenes circular de una manera que nunca imaginamos. Aunque no tuvieran el poder de resolver la crisis, centraron la atención en ella y actuaron como un grito de guerra, un punto de identificación para aquellos dentro del movimiento. Nuestros proyectos tuvieron una segunda vida a través de la cobertura de la prensa que los acompañaba, de modo que su influencia fue mayor que el espacio físico que ocupaban.»[33]

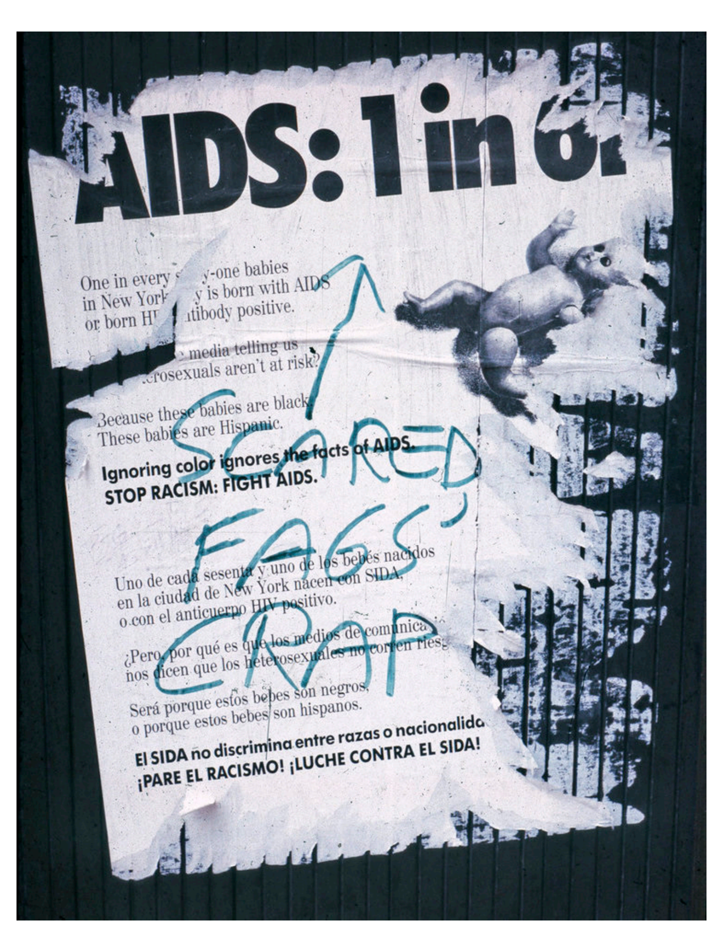
Otro trabajo de Gran Fury que girará en torno a la situación de las mujeres será *Women Don't Get AIDS* [Las mujeres no contraen el sida] que se enmarca dentro de la campaña de acciones para cambiar la definición de sida del CDC, que incluía pósters



Women Don't Get AIDS (1988) de Gran Fury

y pegatinas. Cuando en 1991 el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles y el Public Art Fund de Nueva York les ofreció crear un proyecto, decidieron que este formaría parte de su campaña de presión hacia el CDC. El póster incluye el eslogan «Las mujeres no contraen el sida / Simplemente se mueren por ello» y un texto en el que se resume *grosso modo* la situación de las mujeres que viven con el virus, los problemas con los tratamientos y las políticas públicas al respecto. Asimismo se hace alusión a su reclamación principal: el cambio de la definición. En este caso la imagen se subordina al texto. Esta muestra un concurso de belleza, donde se ponen de relieve las formas en las que las mujeres son utilizadas como símbolos culturales mientras que, a su vez, permanecen invisibles. Las presiones de los activistas finalmente conseguirán que el CDC incluyera en su definición de sida las enfermedades específicas de las mujeres.

Hay que señalar además que el primer trabajo que realizará Gran Fury será el póster *AIDS: 1 in 61* [sida: 1 de cada 61] que señala la alta incidencia de VIH pediátrico y por extensión en las madres. Es una respuesta a un polémico artículo que apareció en 1988 en la revista *Cosmopolitan*, dirigida a un público masivo mayoritariamente femenino, donde un médico aseguraba que las mujeres no tenían ningún riesgo de contagiarse con el virus. Esta afirmación no solo asumía que este riesgo solo afectaba a los hombres homosexuales sino que además negaba los altísimos índices de contagio en las comunidades negra y latina, que se producían principalmente a través de



AIDS: 1 in 61 (1988) de Gran Fury
Sobre el póster han escrito: «gilipolleces de maricas asustados»

relaciones sexuales heterosexuales. Por esto este póster está en inglés y en español. El artículo de *Cosmopolitan* también movilizará al Comité de Mujeres de ACT UP que organizarán la acción *Say no to Cosmo* [Di no a Cosmo] llamando al boicot de la revista y sus anunciantes. Pero además producirán el vídeo *Doctors, Liars, and Women: AIDS Activists Say No to Cosmo* [Doctores, mentiras y mujeres: las activistas del sida dicen no a la Cosmo] realizado por Jean Carlomusto y María Maggenti para *Living with AIDS*. El vídeo contrargumenta las mentiras del artículo, da visibilidad al papel activista de las mujeres y sirve como guía sobre cómo organizar acciones.



Doctors, Liars, and Women: AIDS Activists Say No to Cosmo (1988)
de Jean Carlomusto y María Maggenti

Como hemos visto anteriormente, las mujeres serán especialmente prolíficas produciendo vídeos. Aunque, como ha ocurrido históricamente con otros movimientos del activismo antisida, han estado silenciadas, ellas van a estar involucradas desde el primer momento. Cuestiones como la pobreza, la falta de vivienda, la prostitución, el uso de drogas, el desprecio por parte de las instituciones sanitarias y la falta de cuidados diarios siempre las han afectado de manera desproporcionada y por eso el feminismo se ha encargado de trazar las relaciones históricas entre sexualidad, política, cuerpo y enfermedad. Estas realidades ocultas van a encontrar en el trabajo de muchas mujeres artistas una salida para contrarrestar las narrativas hegemónicas de la epidemia.

El trabajo en vídeo de Ellen Spiro será fundamental para construir este relato alternativo. Sus dos trabajos más importantes son los documentales *DiAna's Hair Ego: AIDS info up front* [DiAna's Hair Ego: Información sobre el SIDA por adelantado], de 1990 e *(In) Visible women* de 1991. El primero trata sobre la figura de DiAna DiAna, una peluquera de Carolina del Sur que se vio obligada a tomar medidas cuando un periódico local se negó a publicar un anuncio de preservativos. Así que transformó su peluquería en un centro de información sobre el VIH/sida y las prácticas de sexo seguro dirigido a las mujeres de la comunidad negra, principales afectadas por el virus en la zona. En su peluquería, en pleno epicentro del cinturón bíblico de EE.UU. formado por comunidades ultrarreligiosas, educará sobre la epidemia con la única financiación de





DiAna's Hair Ego: AIDS info up front (1990) de Ellen Spiro

las propinas que le dejaban sus clientas. En sus estantes, junto a los productos de belleza, encontramos material impreso, preservativos y una televisión en la que se proyectan cintas educativas. En el documental no se intenta ocultar el hecho de que se trata de una filmación, así la relación con el espectador es diferente como es característico en el vídeo activista –recordemos que Spiro formó parte de DIVA TV–, y por eso la propia Spiro aparece reflejada en los espejos en numerosas ocasiones. Por su parte *(In)Visible women* se centra en las vidas de tres mujeres latinas activistas antisida que comparten sus experiencias subrayando la importancia del apoyo y la solidaridad entre mujeres y en el valor que tiene hablar de la enfermedad.

Otras artistas tratarán en vídeo cuestiones que apelaban directamente a las mujeres y el VIH/sida como Vivian Keiman con su vídeo *My Body, My Business* [Mi cuerpo es asunto mío] (1992); Jean Carlomusto con *Current Flow* [Flujo de corriente] (1989); *Part of Me* [Parte de mí] (1993) de Juanita Mohammed y Alisa Lebow; *A Test for the Nation: Women, Children, Families, AIDS* [Una prueba para la nación: Mujeres, niños, familias, sida] (1988) de Alexandra Juhasz o *Keep Your Laws Off My Body* [Mantén tus leyes lejos de mi cuerpo] (1990), Catherine Saalfield y Zoe Leonard.

Precisamente Zoe Leonard y Jean Carlomusto formarán parte de uno de los grupos de afinidad de ACT UP dedicados al arte más interesantes: fierce pussy▲. Compuesto por artistas lesbianas que utilizarán el arte no solo para luchar contra el sida sino también para

▲_Además de estas dos artistas formarán parte del grupo Nancy Brooks Brody, Joy Episalla, Carrie Yamaoka, Pam Brandt, Donna Evans, Alison Froling y Suzanne Wright.

dar visibilidad a la identidad lesbiana y criticar la homofobia, la hegemonía masculina dentro del colectivo LGTBIQ+ y el sexismo en general. La producción más destacada del colectivo se desarrolla entre 1991 y 1995, aunque aún en la actualidad siguen realizando algún proyecto. El trabajo de fierce pussy se caracteriza por partir de la ética y la estética del DIY▲, es decir, por contar con un presupuesto muy pequeño y por utilizar tecnología doméstica como máquinas de escribir, fotocopiadoras, etc. Por eso, sus principales piezas son pósters, pegatinas, chapas o camisetas. El texto y la imagen —normalmente fotografías antiguas de las propias artistas— son los dos recursos predominantes en su obra. Aunque el tema de la identidad lesbiana será el que más trabajen, la crisis del sida también formará parte de algunos de sus pósters, como el proyecto *Mobile* de 1994. Coincidiendo con los días del Orgullo, alquilaron una furgoneta que empapelaron con pósters y que haría las veces de valla publicitaria móvil. Uno de los pósters que se mostraban en la furgoneta que fue recorriendo las calles de Nueva York decía: «Poner una vía / Coger una mano / Recoger un ataúd / Enterrar a tu mejor amigo. Sida... ¿Cansado de la rutina? Enfádate. Vuélvete explosiva».

▲_DIY o *Do It Yourself* [Hazlo tú mismx] es un principio por el cual tú puedes crear tu propia experiencia cultural independientemente de tus medios o conocimientos. La ética del DIY está en la base de muchos movimientos culturales como el Situacionismo o el punk.

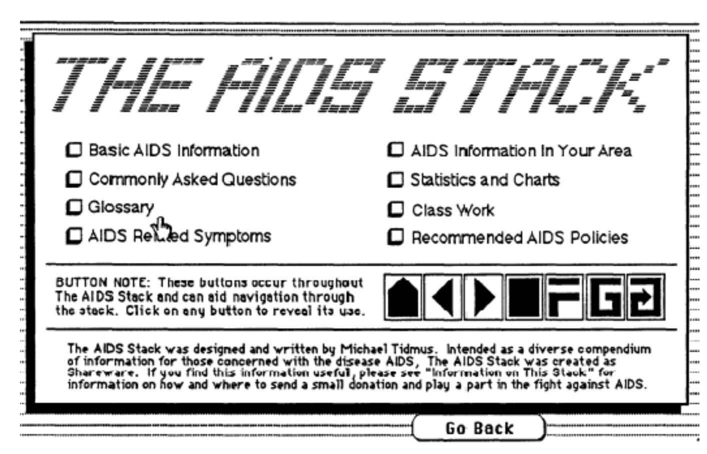
EN FORMATOS AÚN MENOS TRADICIONALES: DISQUETES Y FANZINES.

Como ya hemos visto hasta ahora, el arte que se enmarca en la crisis del sida no recurrirá a los medios tradicionales sino que apostará por formatos mucho más accesibles que se ajustaban mejor al objetivo último del activismo antisida: acabar con la epidemia. Además de pósters, pegatinas o camisetas, ya de por sí poco habituales dentro del gran arte, vamos a encontrarnos con otros formatos aún más extraños y escurridizos como los fanzines o las piezas hechas con rudimentarios ordenadores.

Empecemos por estos últimos. Quizás a oídos de una persona que vive en el siglo XXI y que está acostumbrada a las formas, tiempos y enorme accesibilidad que permite internet, hablar de una obra gráfica realizada con uno de los primeros programas de ordenador que permitía crear toscas y pixeladas imágenes y que se distribuía en disquetes a través de tablones de anuncios y de listas de correo suene absolutamente marciano. Sin embargo la tecnología ochentera, con sus *a priori* numerosas limitaciones, sobre todo si la comparamos con la que tenemos hoy en día, permitió el desarrollo de propuestas que no solo funcionaron aceptablemente en el plano de lo visual y lo estético, sino también como utilísimos recursos para compartir datos e información. El ejemplo más paradigmático de esto fue el trabajo de Michael Tidmus, un artista de *computer art* —arte hecho por ordenador— que realizará un puñado de obras en las que la

emergencia generada por la epidemia, el arte y la tecnología se encuentran. Tidmus creará sus obras con un programa desarrollado por Apple llamado HyperCard que servía para hacer bases de datos, pero que contaba con una interfaz con gran flexibilidad que permitía crear fichas con numerosas posibilidades gráficas y sonoras y que además no requería tener conocimientos específicos de programación. Los ordenadores Macintosh traían HyperCard instalado de fábrica, así que aprovechando que Tidmus tenía una de estas máquinas en su pequeño negocio de tarjetas de felicitación empezó a trabajar en una serie de obras que servirán para divulgar información sobre el VIH/sida, pero también para hacer una crítica de la gestión de las administraciones de Reagan y Bush, así como para conservar la memoria de las personas que habían desaparecido por la epidemia.

El primer trabajo que realizará con HyperCard ocupa un espacio un poco difuso entre lo que es y no es arte. *The AIDS Stack* [Base de datos del sida] (1987) es un directorio con la información disponible sobre el VIH/sida en aquellos momentos: terminología, listas con síntomas e infecciones oportunistas, estadísticas, organizaciones de EE.UU., bibliografía y filmografía sobre el virus, etc. A través de un menú muy simple con botones, el usuario puede ir navegando por las distintas categorías. Tidmus buscaba crear un programa con una interfaz sencilla y que a su vez proporcionase una manera de poder actualizar los datos regularmente –se actualizaba cada tres meses–. *The AIDS Stack* se distribuía a través de Bulletin Board System, un tablón de anuncios en línea,



The AIDS Stack (1987) de Michael Tidmus

The AIDS Clock (1987) de Michael Tidmus



precursor de los foros de internet, al que se accedía a través de ordenadores conectados a la línea de teléfono. También en disquetes que Tidmus envió en un primer momento a usuarios de Macintosh y que incluso hizo llegar al creador de HyperCard quien lo incluyó en las presentaciones promocionales e hizo que el interés por el programa aumentase exponencialmente. Como el objetivo era que esta información alcanzase a las personas que vivían con VIH/sida, *The AIDS Stack* se les hacía llegar gratuitamente. Además se distribuyó por bibliotecas, centros médicos, universidades, etc.

Tras el éxito de *The AIDS Stack* Tidmus seguirá trabajando con HyperCard para crear sus obras, que ahora sí que tendrán una dimensión más visual y no tan explícitamente informativa. Este será el caso de *The AIDS clock* [El reloj del sida], un trabajo mucho más sencillo con un fuerte componente visual en el que en una pantalla con un complejo dibujo geométrico con calaveras se nos muestran los datos actualizados del número de casos y de víctimas del virus para luego dar paso a otra pantalla que dice: «el sida no es un problema que vaya a desaparecer tan fácilmente.»▲

▲_El trabajo de Tidmus, e incluso las imágenes del mismo, son realmente difíciles de localizar probablemente por la obsolescencia de la tecnología que empleó para realizarlo. Sin embargo tenemos la suerte de que esta obra cuente con un emulador en Internet Archive que nos permite hacernos una idea de su trabajo. Se puede visitar en https://archive.org/details/hypercard_aids

En 1988 realizará *Health and Morality: A Desultory Discourse* [Salud y moralidad: un discurso inconexo], donde empezará a dar un enfoque político a sus obras para, en este caso, reflexionar sobre la historia que rodeaba al sida. En palabras del autor:

> «Quería documentar las debilidades de la medicina moderna, la codicia de las gigantescas empresas farmacéuticas, las

respuestas inhumanas de los líderes religiosos fundamentalistas y los desplantes histéricos de los políticos conservadores que querían tatuar y poner en cuarentena a los enfermos de sida.»[34]

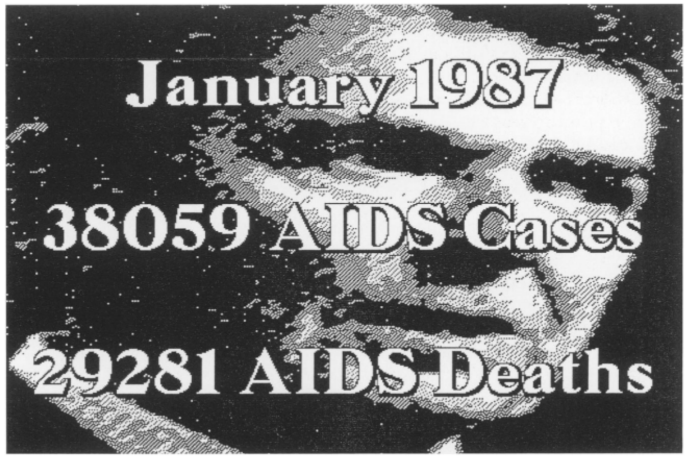
Health and Morality: A Desultory Discourse es un trabajo interactivo de 13 minutos que combina textos, sonidos, imágenes y animaciones. Dividido en varias secciones, empieza reflexionando sobre la medicina moderna, la toxicidad de algunos tratamientos y la evolución que ha experimentado la farmacología. Se inicia con un tratado de medicina del siglo XVII, en donde se proponen remedios que hoy en día nos resultan completamente descabellados● y plantea la posibilidad de que los tratamientos que se ofrecían a los enfermos de sida en aquellos momentos fuesen a correr la misma suerte. También critica que las farmacéuticas utilicen a enfermos terminales para probar sus medicamentos de manera indiscriminada. En otras secciones, como la titulada «Alquimia», pone en tela de juicio la ética de Burroughs-Wellcome, la única compañía que comercializaba el AZT; continúa con una parte en la que señala las reacciones de grupos ultraconservadores haciendo un paralelismo con el Holocausto y, para cerrar, critica la falta de intervención del Gobierno para frenar la crisis.

Su siguiente trabajo, de 1989, se titulará *NEXT* [Siguiente] y será un programa de animación de 30 minutos donde extiende su crítica la Administración Reagan/Bush. Fechas y acciones aparecen en letras blancas sobre pantallas negras que se disuelven en imágenes

●_La sección empieza con un fragmento del tratado médico de 1618 *Opus medico-chymicum* de Johann Daniel Mylius que dice: «La pata izquierda de una tortuga, la orina de un lagarto, el estiércol de un elefante, el hígado de un topo, la sangre extraída del ala derecha de una paloma, los excrementos pulverizados de una rata, un sapo seco. Estos elementos, cosidos en una bolsa y colgados en el pecho, sirven de trampa para absorber los aires venenosos que rodean el cuerpo en una zona de peste».



Health and Morality: A Desultory Discourse (1988) de Michael Tidmus



NEXT (1989) de Michael Tidmus

del, ya en esos momentos, expresidente, sobre cuyo rostro se superponen las estadísticas oficiales del CDC que se intercalan con algunas de las teorías absurdas sobre el origen del sida y con imágenes de personas víctimas de la negligencia del Gobierno de EE.UU. El proyecto se cierra con una cita de Stalin: «Una sola muerte es una tragedia, un millón de muertes es una estadística» y una breve secuencia final con imágenes del nuevo presidente, George Bush, y su mujer, bailando en el baile de investidura mientras la última imagen reproduce el título de la obra, esta vez entre interrogantes: *NEXT?* [¿Siguiente?].

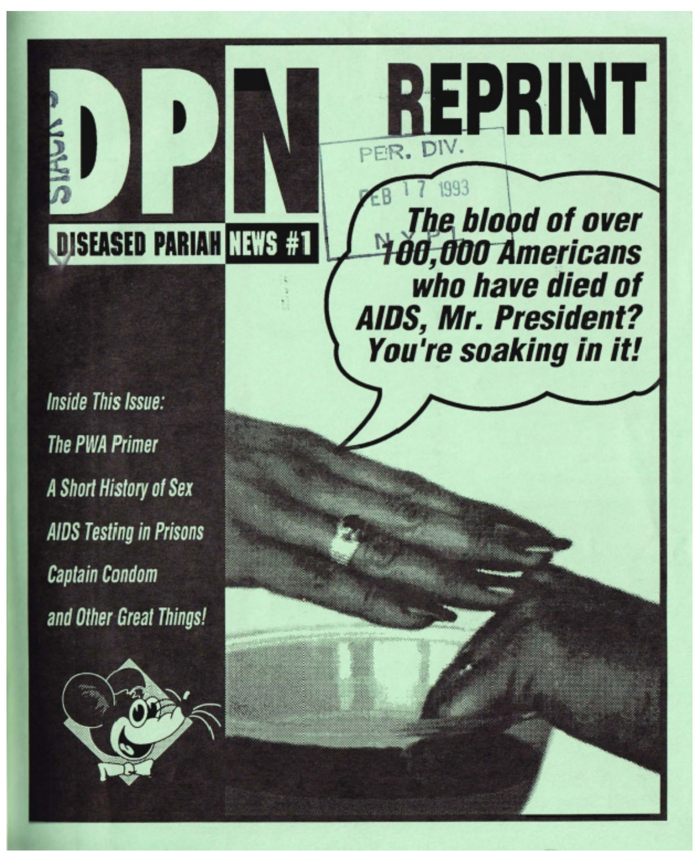
Tal vez la obra de Tidmus no suponga una aportación grandiosa a la Historia del Arte, sin embargo me ha parecido relevante incluirla en el ensayo por el uso que hace de una tecnología tan característica de la época —como también lo fueron las cintas VHS— y cómo la adaptó para resultar útil en la lucha contra el sida, pero sin perder asimismo el interés por la dimensión estética. Un estilo único de la década de los 80 y principios de los 90 que habla perfectamente del momento y las condiciones técnicas que existían entonces.

Otros dispositivos muy interesantes, aunque igualmente situados en los márgenes del arte, son los fanzines y *newsletters*. Los fanzines son publicaciones autoproducidas y autoeditadas por sus autores en los que se tratan temas que en forma o fondo no suelen encontrar espacio en otro tipo de medios editoriales más comerciales. Para su producción se utilizan materiales de uso cotidiano como productos de papelería, pegamento, tijeras,

grapadora o máquinas de escribir, y su coste es muy asequible. La distribución es minoritaria y utilizan canales alternativos que, si bien no alcanzan a un público masivo, sí que llegan a personas de colectivos muchas veces marginalizados cuando no completamente ignorados no solo por las autoridades sanitarias, sino también por un sector importante del activismo antisida.

En el contexto de EE.UU. vamos a encontrar unos cuantos títulos fanzineros muy interesantes que tratan exclusivamente el asunto del VIH/sida y miles de fanzines más en los que aunque no es el tema central del fanzine sí que lo mencionan y dedican numerosas páginas a tratar el tema. No es este el lugar para analizar pormenorizadamente la producción fanzinera en torno al VIH/sida, pero sí mencionaré algunos nombres que creo perfilan muy bien el tono de estas publicaciones. Quizás una de las más relevantes fue *Diseased Pariah News* [Noticias de parias enfermos], un fanzine publicado en San Francisco entre 1990 y 1999, con 11 números en total, editado por Beowolf Thorne, Tom Shearer y Tom Ace. Era un fanzine realizado por y para personas que vivían con VIH/sida donde la información se mezclaba con artículos de corte más lúdico y se caracterizaba por su humor, que oscilaba entre lo negro y lo directamente kamikaze, algo que hizo que muchas librerías se negasen a vender copias o que las imprentas se negasen a imprimirlas. El editorial del primer número marca la filosofía del fanzine:

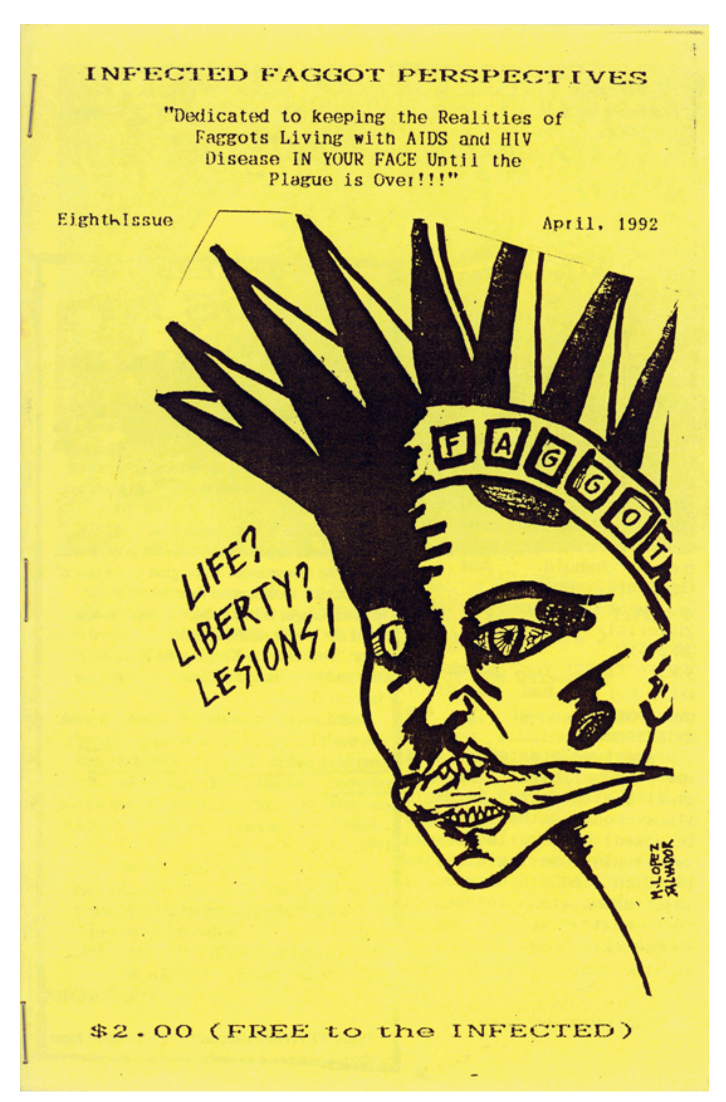
«Proporcionamos un foro para que la gente infectada comparta sus pensamientos, sentimientos, arte, escritos y recetas de brownies en una atmósfera libre de osos de peluche, rocas mágicas y culpabilidad seronegativa.»[35]



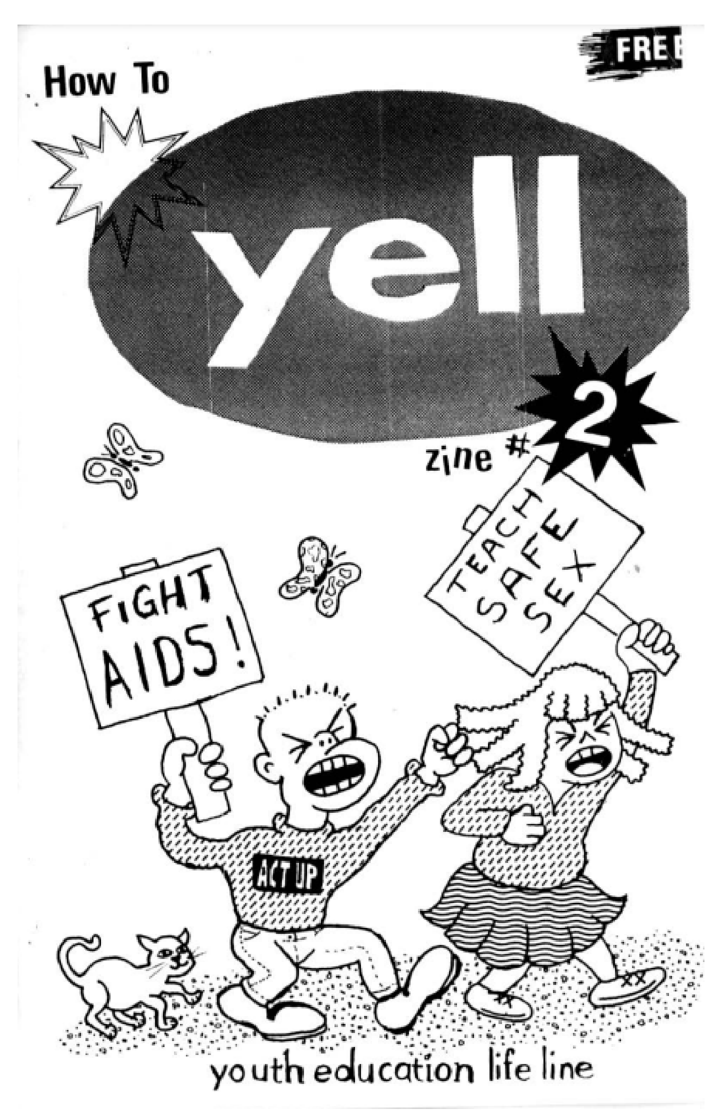
Diseased Pariah News #1 (1990)

Sin embargo las tiradas de DPN eran considerablemente altas. Rondaban las 1.000 copias en su primer número y llegaban a alcanzar las 5.000 en algunos números. La total independencia del fanzine, que no necesita anunciantes para poder sobrevivir —sus ingresos provenían de las suscripciones, ventas en librerías y donaciones—, hizo posible que una publicación así existiese. Tenía una estética fanzinera, pero más pulcra al estar realizado principalmente con ordenador frente a otros fanzines que contaban con la estética más tosca del copia y pega. *Infected Faggot Perspectives* [Perspectivas de maricones infectados] seguirá esta línea decididamente punk. Este fanzine se editó en Los Ángeles entre 1991 y 1993 —se publicaron 14 números— por W. Wayne Karr y Cory Roberts-Auli. En sus páginas querían alejarse de las representaciones sentimentalistas de los medios gays —y no gays— de las personas que vivían con VIH/sida, apostando por un punto de vista irónico y humorístico.

Además de estos fanzines entroncados en la tradición de la edición punk, también encontraremos publicaciones que se sitúan dentro de las propuestas activistas que ven en este medio un buen canal para compartir información. ACT UP sabrá ver esto y utilizará el fanzine para interpelar a un sector de la población más joven a través del grupo afín YELL (Youth Education Life Line), formado en 1989 y que trabajó con los temas relacionados con el VIH/sida que más afectaban a la gente joven y especialmente en lo que tenía que ver con la educación, la prevención en escuelas, el reparto de preservativos, etc.

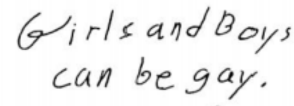


Infected Faggot Perspectives #8 (1992)



YELL zine #2 (1995)

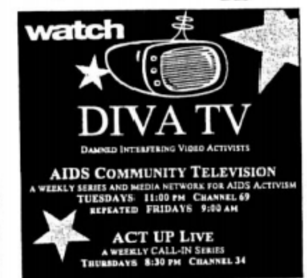














FIGHT **AIDS!**

ACT UP is a diverse, non-partisan group of individuals united in anger and committed to direct action to end the AIDS crisis. ACT UP/NY meets every Monday at 7:30 p.m. at The Lesbian and Gay Community Services Center, 208 West 13th St.

Página interior *YELL zine* #1 (1994)

Además de las acciones de desobediencia civil organizadas por ACT UP, YELL tendrá su propio fanzine, en el que además de recoger información sobre dichas acciones o aportar datos sobre prevención, darán consejos para animar a la movilización y a la organización de sus lectores. En el editorial del número 2 señalan:

> «¿Por qué tiene que existir un fanzine como este? ¿Por qué los jóvenes tienen que enterarse de una enfermedad mortal por una publicación clandestina como si viviéramos en un estado policial? Porque tu escuela no te lo cuenta. Tus padres no te lo cuentan. La televisión no te lo cuenta. NADIE te lo cuenta, ¡aunque pueda matarte!»[36]

La vida de *YELL zine* será bastante errática y solo publicarán tres números entre 1994 y 1999, además de la guía en cómic *The Foster Kids Guide to HIV Testing*. El grupo acabará disolviéndose en los albores del siglo XXI, pero nos dejarán estas publicaciones que partiendo de una estética puramente DIY funcionaron como guías para la difusión de información entre un público que tenía un acceso muy limitado a este tipo de conocimiento.

Si como hemos señalado anteriormente las mujeres estarán en un segundo plano y tendrán que reclamar la atención para que se las tuviese en cuenta dentro de los discursos médicos, el caso de la comunidad trans, y específicamente de las mujeres trans▲, será aún más lacerante. El colectivo encontrará en las *newsletters* un espacio que les era negado

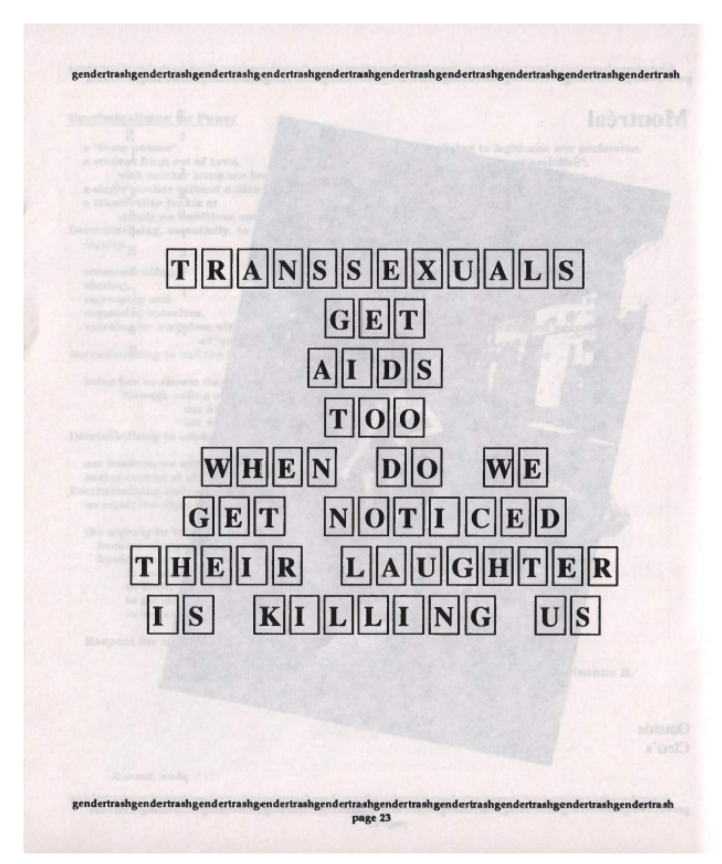
▲_El silencio en torno a las personas trans que encontramos en textos, representaciones y archivos es enorme. Sara Schulman apunta acertadamente que la ausencia de personas trans en los relatos sobre el >>

en otros ámbitos, pero además les servirán para construir conexiones a través de las cuales proporcionar cuidados, generar redes afectivas y compartir información relacionada con problemáticas específicas que les afectaban con mayor intensidad como el tema médico, el trabajo, el hogar y el enorme impacto que el VIH/sida tuvo en las personas trans. Cuando hablamos de *newsletters* nos referimos a octavillas que contenían información muy condensada y específica sobre un tema y que eran distribuidas por correo postal a un grupo de personas que formaban parte de una lista de correo. Algunas de las más destacadas generadas por el colectivo trans en la década de los 80 y 90 serán *Girl Talk, Our Sorority* o *En Femme Magazine*. También los fanzines servirán como un potente canal de ideas e información para la comunidad trans. Quizás el más destacado de todos será *Gender Trash From Hell*. En este fanzine creado en Toronto por Xanthra Phillippa y Jeanne B. se da la bienvenida a las personas *gender queer* «a las que se les ha desalentado a hablar y comunicarse entre sí»[37]. El fanzine estará activo entre 1993 y 1995 y será uno de los principales lugares en los que encontraremos información sobre el VIH/sida dirigida a personas trans. Además de datos prácticos, es interesante cómo el fanzine construye una narrativa que ayuda a vertebrar el discurso antiasimilación a las normas de género y sexuales que el capitalismo impone, y pone de relieve la necesidad de tender puentes entre las comunidades trans y gay, algo que también veremos en otros fanzines y *newsletters* producidos por el colectivo trans.

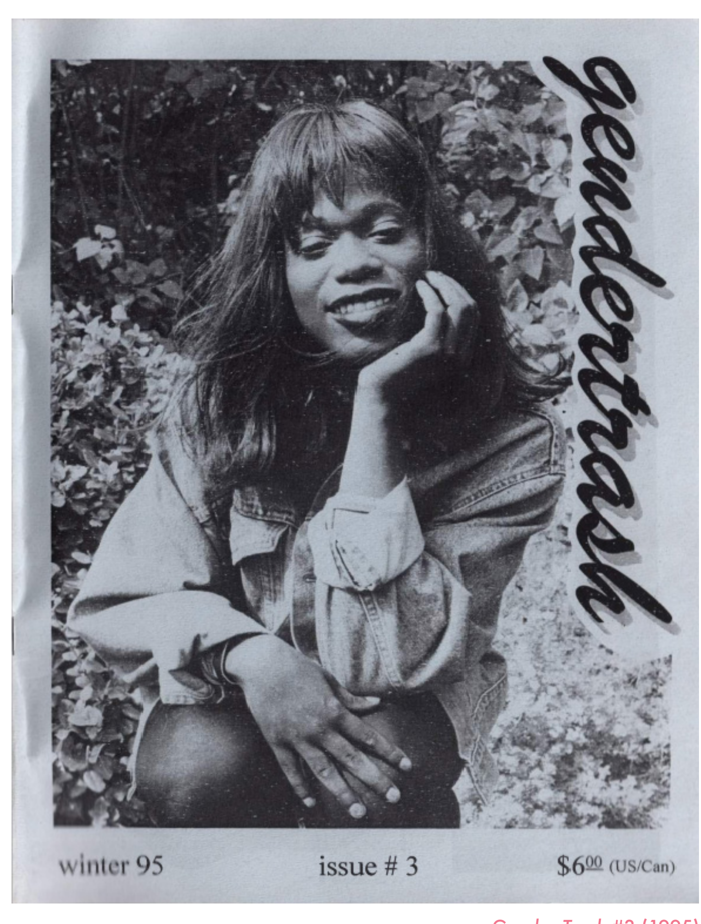
>> VIH/sida, a pesar de ser uno de los colectivos más afectados, tiene que ver precisamente con que quien está escribiendo dichos relatos son los supervivientes de los años más duros de la epidemia. Los supervivientes son en la mayoría de los casos personas que tenían mayor acceso a recursos como la atención médica, tratamientos, mejor alimentación, un lugar para vivir, etc. y estas personas por regla general son hombres, blancos y cisgénero. Este enorme vacío lo encontramos incluso en los archivos de EE.UU., algo que subraya el especialista en el tema Marty Fink y que pone de relieve la gravedad de esta ausencia.

La idea detrás del fanzine es fortalecer los lazos entre personas queer, como apunta Fink:

> «*Gender Trash* imagina a sus lectores como una comunidad queer y trans que puede unirse en respuesta a las narrativas personales que presenta el zine.»[38]



Página interior *Gender Trash* #1 (1993)



Gender Trash #3 (1995)

No quiero acabar esta parte del ensayo sin hacer alusión a los trabajos que considero más interesantes en torno al VIH/sida creados en el Estado español. Hablo de los fanzines que producirán los dos grupos queer más importantes del país: La Radical Gai y LSD. Ya se había apuntado anteriormente que la influencia que los grupos anglosajones van a tener en estos va a ser esencial, especialmente ACT UP y los grupos que surgirán de este como Queer Nation o Lesbian Avengers. Estos amplían su ratio de acción no solo a la lucha contra el sida sino que también ponen en práctica los preceptos teóricos que empezaban a desarrollarse en la naciente teoría queer y se sitúan en contra de la corriente más moderada y asimilacionista del movimiento LGTBIQ+ que buscaba una «normalización a través de la igualdad de derechos»[39] reclamando por el contrario una transformación radical de la sociedad y de la realidad. La Radical Gai se funda en 1991 como una escisión de COGAM▲ y años más tarde, en 1993, se crea un grupo formado por lesbianas que compartirán este ideario queer llamado LSD●. Siguiendo la estela de los grupos queer anglosajones, uno de sus planteamientos más radicales será el agenciamiento y subversión de palabras como maricón, marica, bollera, bollo o tortillera, utilizadas tradicionalmente como un insulto, para autodenominarse y reivindicar su identidad. Aunque estos colectivos defenderán la necesidad «de que la actividad política impregne todas las actividades, más allá de actos y reuniones, y esté orientada a la transformación de lo cotidiano»[40] realizarán algunas acciones que

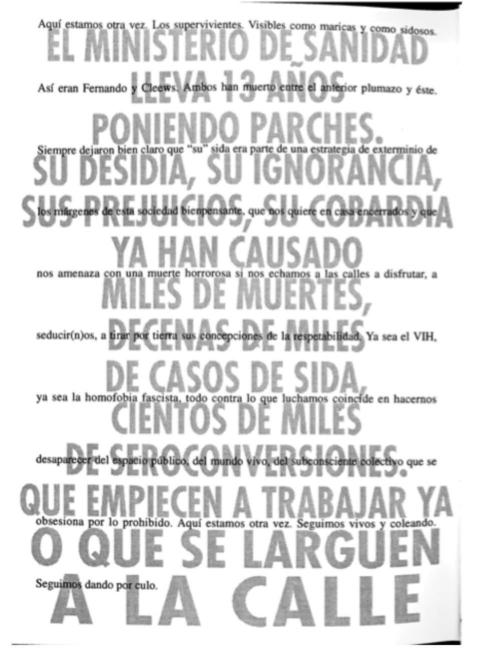
▲_COGAM, colectivo gay de Madrid, actualmente Colectivo de Lesbianas, Gais, Transexuales y Bisexuales de Madrid. Ante el cambio de tono en su discurso, más moderado y centrado en la reivindicación de la Ley de Parejas de Hecho, una parte del colectivo con una visión más radical decide escindirse.

●_Las siglas LSD tendrán un significado cambiante: Lesbianas Sin Dudas, Lesbianas Sin Dinero, Lesbianas Sin Dios…

buscaban movilizar a la población y a una gran parte del colectivo LGTBIQ+ —campañas como *Bórrate de la iglesia* para animar a la apostasía, una salida del armario colectiva a través del envío masivo de folletos, besadas frente a bares homófobos o la acción frente al Ministerio de Sanidad el 1 de diciembre, Día Mundial contra el sida—. Pero va a ser en sus fanzines el lugar donde estos grupos enunciarán su ideario. La Radical Gai publicará durante sus años de actividad *De un Plumazo*, del que se llegaron a lanzar seis números y un par de dossieres de entre los que destaca *Silencio = Muerte*. Por su parte LSD publicarán el fanzine *Non Grata*, del que editarán cuatro números. Ambos fanzines servirán asimismo para articular un tipo de activismo antisida que, en el contexto del Estado español, más se asemejará a lo que estaba ocurriendo en otros países occidentales en cuanto a tono, urgencia y radicalidad. Frente al inmovilismo por parte de la mayoría de asociaciones y colectivos LGTBIQ+ en España, que decidieron mantenerse al margen por el temor a que el binomio gay = sida se volviese indisoluble■, La Radical Gai y LSD considerarán que la crisis del sida era un imperativo para la movilización, para la creación de redes, para trabajar en la prevención y para denunciar la pasividad de las instituciones tanto LGTBIQ+ como gubernamentales. Para ello importarán las estrategias puestas en marcha por los colectivos anglosajones, de hecho como ya señalamos brevemente antes, en sus fanzines encontramos traducciones de muchos de los carteles que realizará Gran Fury: desde el seminal *Silencio = Muerte*, al ya citado

■_Me parece especialmente sintomático las palabras que se recogen en *Lo nuestro sí que es mundial* de un activista: «Si el movimiento gay es el único y solo trabaja en sida (sic.) entonces se va a hacer mayor la identificación gay = sida, que es contra lo que estábamos luchando y lo que queríamos romper». MARTÍNEZ, RAMÓN: *Op. Cit.* P. 179.

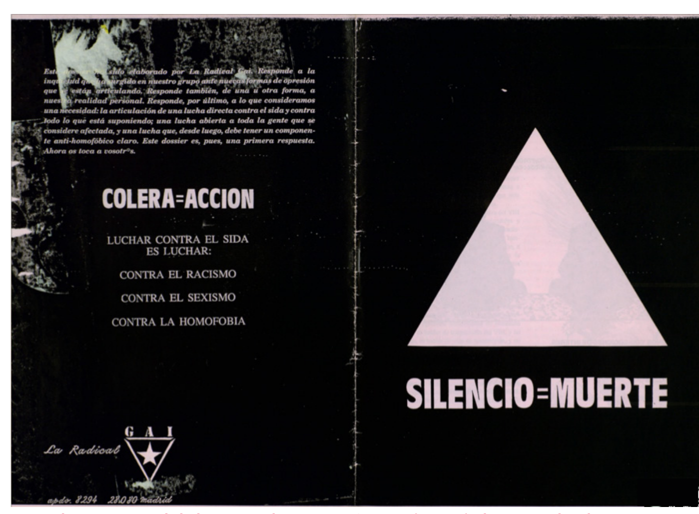
El Gobierno tiene sangre en las manos o las campañas dirigidas a presionar e informar sobre el impacto del virus en las mujeres. Aunque la vida de estos grupos fue muy corta —La Radical Gai se disuelve en 1997 y LSD en 1998— y su capacidad de impacto limitada, lo cierto es que son verdaderos pioneros en la introducción en nuestro país de esta corriente de pensamiento y acción que es la teoría queer —de hecho es en el número tres de *De un plumazo*, cuando por primera vez aparece el término queer en España y también serán estos fanzines donde por primera vez se traduzcan textos de Judith Butler—.



Aquí estamos otra vez. Los supervivientes. Visibles como maricas y como sidosos. Así eran Fernando y Cleews. Ambos han muerto entre el anterior plumazo y éste. Siempre dejaron bien claro que "su" sida era parte de una estrategia de exterminio de los márgenes de esta sociedad bienpensante, que nos quiere en casa encerrados y que nos amenaza con una muerte horrorosa si nos echamos a las calles a disfrutar, a seducir(n)os, a tirar por tierra sus concepciones de la respetabilidad. Ya sea el VIH, ya sea la homofobia fascista, todo contra lo que luchamos coincide en hacernos desaparecer del espacio público, del mundo vivo, del subconsciente colectivo que se obsesiona por lo prohibido. Aquí estamos otra vez. Seguimos vivos y coleando. Seguimos dando por culo.

EL MINISTERIO DE SANIDAD LLEVA 13 AÑOS PONIENDO PARCHES. SU DESIDIA, SU IGNORANCIA, SUS PREJUICIOS, SU COBARDIA YA HAN CAUSADO MILES DE MUERTES, DECENAS DE MILES DE CASOS DE SIDA, CIENTOS DE MILES DE SEROCONVERSIONES. QUE EMPIECEN A TRABAJAR YA O QUE SE LARGUEN A LA CALLE

Página interior *De un plumazo #4* (1995) de La Radical Gai



Portada y contra del dossier *Silencio = Muerte* (1992) de La Radical Gai



Imagen de LSD aparecida en *De un Plumazo #666* (1993)

DUEÑXS DE SU HISTORIA

Al principio de este extenso capítulo hablamos de que algo que caracterizó al arte de la crisis del sida y en general a las representaciones que se hacían de la enfermedad era que la mirada de quien creaba dichas representaciones siempre estaba situada desde fuera. Las voces de quienes estaban cerca de la epidemia se mantenían en un segundo plano, y era esa visión externa la que más espacio acaparaba y la que por extensión se acabó convirtiendo en la mirada hegemónica de lo que era vivir con VIH/sida: estar aislado, desahuciado y sin aparente control sobre tu existencia. Sin embargo, muchos artistas que vivían con VIH/sida tomaron las riendas del relato e introdujeron en su trabajo su experiencia propia. Una experiencia que iba más allá de la visión morbosa y lastimera para presentarnos unas obras que hablan de resiliencia, poesía, amor, experimentación, optimización de los recursos —muchas veces limitados— y memoria. En esta parte del ensayo analizaremos brevemente algunas obras y artistas que, aunque obviamente inscritas dentro de los engranajes del sistema del arte, lanzan propuestas que desbordan tanto por formato, por el grado de experimentación o por su perfil, la historia tradicional de la obra de arte sobre el sida. Por supuesto esta selección deja fuera muchísimos nombres que afortunadamente empiezan a formar parte del relato de la Historia del Arte en occidente, que son objeto de importantes retrospectivas, documentales y numerosas publicaciones, artistas como Felix Gonzalez-Torres, David Wojnarowicz, Keith Haring, Pedro Lemebel y sus Yeguas del Apocalipsis o Pepe Espaliú.

Estados Unidos ocupa, como habréis podido comprobar, un espacio muy importante en este ensayo: hablamos de unos años en los que el epicentro inequívoco del arte contemporáneo estaba en este país y desde el cual se estaban proyectando las propuestas más interesantes y rupturistas. Empezaremos hablando de tres artistas estadounidenses cuyo trabajo es especialmente sugerente.

El primero es Mark Morrisroe[41], un artista con todas las papeletas para convertirse en un referente de la fotografía, pero a quien la epidemia impidió seguir desarrollando su vida y su trabajo. Formó parte del influyente colectivo conocido como la Escuela de Boston —en el que destacan nombres como el de Nan Goldin, David Armstrong o Philip-Lorca Dicorcia—. Su trabajo en los primeros años estará muy ligado a la escena punk de Boston. De hecho, será conocido en este mundillo por su fanzine *Dirt*. Su fotografía en estos momentos retratará principalmente a los personajes de la subcultura bostoniana, a sus amantes y amigos, pero sobre todo, se retratará a sí mismo. Las imágenes desenfocadas y desordenadas, con una intensidad más cercana a la vida que a la contemplación que se le requiere al arte, hablan de la urgencia y de la inmediatez con la que el artista afrontaba la existencia. Su obra fotográfica se caracterizará por la experimentación con el proceso fotográfico. La intervención y manipulación de los negativos a través del garabateo en los bordes de las imágenes otorgarán a su trabajo una estética artesanal, un carácter híbrido entre la fotografía y la pintura. La representación de la identidad

y la sexualidad estarán en el centro de su práctica, pero tras su diagnóstico como VIH positivo en 1986 la intimidad a través de su propia experiencia con la enfermedad ocupará la mayor parte de su trabajo. Ante esta situación apuesta por el uso de Polaroids. Este formato le permitía abordar de una manera más directa la idea de inmediatez, del tiempo corriendo, pero también le facilitaba el proceso evitándole la necesidad de utilizar modelos o equipos fotográficos y permitiéndole fotografiar desnudos e imágenes sexualmente explícitas sin depender de un laboratorio para procesar la película. Durante sus estancias en el hospital, Morrisroe convertirá en cuartos oscuros los baños de la habitación creando fotogramas a partir de radiografías y fotografiando bodegones de la enfermedad con cajas de medicamentos para el VIH o historiales médicos. Pero sus obras más poderosas son los autorretratos en blanco y negro en las que el artista muestra su cuerpo desnudo y exhausto. Estas obras autobiográficas le servirán como una suerte de diario experimental a través del cual mediar con esa última experiencia vital que suponía la enfermedad, tratada con honestidad y alejada de una visión morbosa o moralizante, tan habitual en esos momentos en la representación de los cuerpos y de las personas que vivían con sida. La búsqueda y construcción de la identidad personal a través del autorretrato situarán a Morrisroe como uno de los pioneros en llevar la fotografía autobiográfica a la vanguardia del arte.



Untitled (1988) de Mark Morrisroe



Untitled (Self-Portrait) (1989) de Mark Morrisroe

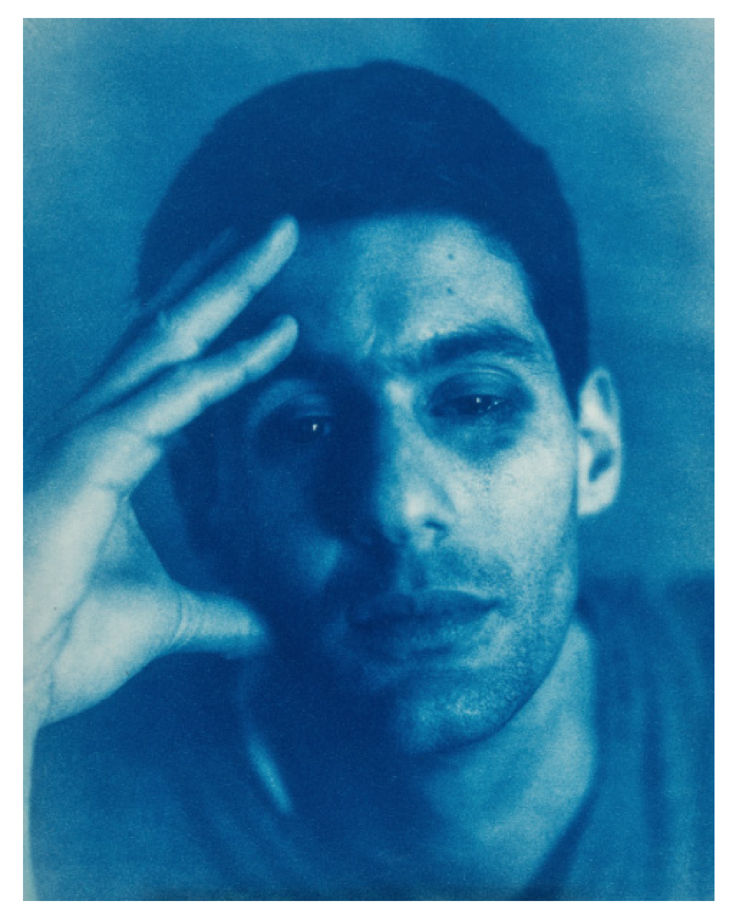
La experimentación con las posibilidades que ofrece la fotografía también será el eje sobre el que gire el trabajo de John Dugdale. Dugdale supo adaptar su obra a las circunstancias que el virus le impuso físicamente. Tras una carrera de gran éxito como fotógrafo comercial, a mediados de los 90 perderá gran parte de la visión por culpa del citomegalovirus, una de las infecciones oportunistas más habituales que suele afectar a la vista. Lejos de abandonar la fotografía, empezó a experimentar con técnicas y formas del siglo XIX y en concreto con la cianotipia, un procedimiento fotográfico sencillo y menos tóxico que da como resultado tonos de intenso azul prusiano. Además, el uso de una técnica del siglo XIX y de una cámara de gran formato conlleva que el proceso se ralentice, que se haga más reflexivo y que la quietud y la atemporalidad invadan las imágenes. Sus fotografías son autobiográficas, hablan de su cotidianidad, de los pequeños objetos y personas que le rodean y también hablan de sí mismo. Sus autorretratos, que muestran las marcas de la enfermedad, le sirvieron para «expresar lo que me pasaba de una forma que no se viera como algo horrible o truculento»[42]. Las imágenes rebosan un gran clasicismo y están rodeadas de un halo poético que se ve acentuado por la presencia del azul. Un azul, el de las fotografías de Dugdale, que cubre muchas de las obras hechas en el marco de la crisis del sida. El azul de los caramelos/pastillas de AZT que apiló Felix Gonzalez-Torres, el azul de las sombras azules que eran la última visión que tenían las personas afectadas por

el citomegalovirus. Un azul que Derek Jarman retrató en su última película, *Blue* (1993), y sobre el que escribiría en su diario *Croma*:

> Mire hacia la izquierda
> Mire hacia abajo
> Mire arriba
> Mire hacia la derecha
>
> En mis ojos, destellos azules [...][43]
>
> El azul protege al blanco de la inocencia
> El azul trae consigo al negro
> El azul es la oscuridad hecha visible.[44]



Restored Torso (Roma) (1997) de John Dugdale



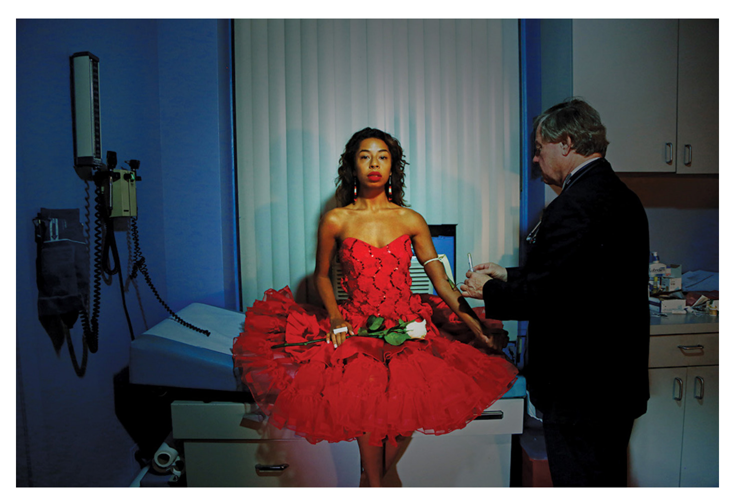
Self Portrait with Black Eye (1996) de John Dugdale

La última artista estadounidense que vamos a ver será Kia LaBejia, una jovencísima creadora multidisciplinar que representa uno de los pocos ejemplos que tenemos de artista que nació con el virus. De entre su práctica artística destaca su trabajo fotográfico, y especialmente sus autorretratos, en los que refleja la experiencia de ser mujer, negra y vivir con VIH. De hecho, visibilizar a las comunidades que viven con el virus será central en su producción. Ser dueña de su propia historia y de su propia voz y también animar a otras a que tengan la suya. Ella misma dice:

> «Mostrar lo privado en público cambia la narración de lo que significan las cosas [...] Cuando se trata de afrontar una pérdida, vivir con el VIH, o cualquier otra cosa, el truco es ser dueño de tu historia y ser el que la cuente.»

En sus fotografías la artista se presenta en el interior de distintos espacios ya sean domésticos —el baño, la habitación, etc.— o no —la consulta del médico—. Siempre con un fuerte carácter teatral, juega con la narrativa para mostrar sus historias, pero a la vez para realizar una crítica política y explorar temas como la familia, la historia y la identidad.

En *Eleven* [Once] —este nombre alude al undécimo aniversario de la muerte de su madre—, una fotografía de 2015, la artista aparece sentada en la camilla de la consulta de un médico, con un vestido rojo y con una rosa en la muñeca mirando directamente al espectador mientras un hombre le extrae sangre. La ropa, característica de los bailes de graduación en



Eleven (2015) de Kia LaBeija



Mourning Sickness (2014) de Kia LaBeija

los institutos de Estados Unidos, es un símbolo de supervivencia y resiliencia dado que cuando nació nadie esperaba que sobreviviese tantos años. La obra también es un homenaje a su madre —«cada vez que me saco sangre pienso en ella, porque la compartimos. Porque ella se ha sentado aquí en esta misma camilla. Y porque soy el último pedazo de ella que queda en este mundo»[45]— y las mujeres que viven con VIH:

> «Quería expresar que las mujeres y las niñas que viven con el virus son más bellas de lo que se cree y que, independientemente de lo que diga la sociedad, somos sexys y merecemos amor. He pensado mucho en la frase 'la belleza está en el interior', la gente dice 'lo que cuenta no es lo que está en el exterior, sino lo que está en el interior'. ¿Qué ocurre cuando el mundo te dice que tu interior se considera un arma mortal?»[46]

La belleza a la que se refiere LaBejia, los colores vibrantes de sus fotos, su mirada, todo ello desafía esa idea de la asexualización de estas mujeres y sitúa al cuerpo con VIH en medio del relato, rompiendo así con las ideas preconcebidas que sobre estos cuerpos podríamos tener quienes miramos la fotografía y, a su vez, reafirma la voz tradicionalmente silenciada de las personas con VIH.

Para cerrar este apartado evitando extendernos hasta el infinito hablaremos de dos artistas latinoamericanos que tienen en común el uso del arte textil, un medio hasta hace muy poco denostado por el gran arte por las connotaciones que tiene —asociado al trabajo de

las mujeres, íntimo y doméstico—, para generar un corpus artístico profundamente poético y personal.

El primero de estos artistas es alguien prácticamente desconocido en Europa: el paraguayo Feliciano Centurión[47]. Aunque nacido en Paraguay, pronto se exiliará junto a su familia a Argentina —en esos momentos en Paraguay se vivía bajo la dictadura de Alfredo Stroessner (1954-1989)—, lugar en el que va a desarrollar su trabajo. Centurión va a formar parte de la escena artística emergente de Buenos Aires que se concentraba en torno al Centro Cultural Ricardo Rojas, que también frecuentará el ya mencionado Alejandro Kuropatwa. El bordado y el trabajo textil serán los principales lenguajes creativos que utilice. Su obra estará íntimamente conectada a la cultura guaraní y los trabajos tradicionalmente considerados femeninos. Este hecho y que muchos de los artistas del círculo del Centro Cultural Ricardo Rojas tuviesen sexualidades disidentes hicieron que el trabajo de Centurión se enmarcase dentro de una corriente denominada despectivamente por la crítica del momento como *Arte Light*, una suerte de poética de lo banal y de lo *kitsch* con predilección por objetos triviales y caracterizado por la aparente ausencia de cualquier posicionamiento político. Pero además de *Arte Light* los críticos se refirieron a muchas de la obras que se exponían en este lugar como arte guarango y arte rosa. La producción de Centurión está compuesta principalmente por frazadas o mantas bordadas, pero también encontramos almohadas, cortinas, sábanas, juguetes vestidos por el artista con delicadas

y diminutas prendas de punto o vajillas de cartón pintadas. La memoria que emana de su infancia, lo íntimo y el reconocimiento al trabajo de su abuela y de su madre conforman la base conceptual de su obra, que a partir de 1992 empieza a contener una mayor profundidad política tras su diagnóstico como VIH positivo. El potencial político de sus frazadas bordadas o pintadas se encuentra y fusiona con la poesía a través de palabras o frases que abordan desde la sencillez y la belleza su situación vital que deviene global a través de estas obras. Frases donde la enfermedad se mezcla con la esperanza, el recuerdo, el amor o la conciencia de lo efímero que es nuestro paso por este mundo. Sus obras son autorretratos en los que en una reivindicación del mundo de lo privado la vulnerabilidad se vuelve radical y por tanto política.



Que en nuestras almas no entre el terror (1992) de Feliciano Centurión



Estoy vivo (1994) de Feliciano Centurión

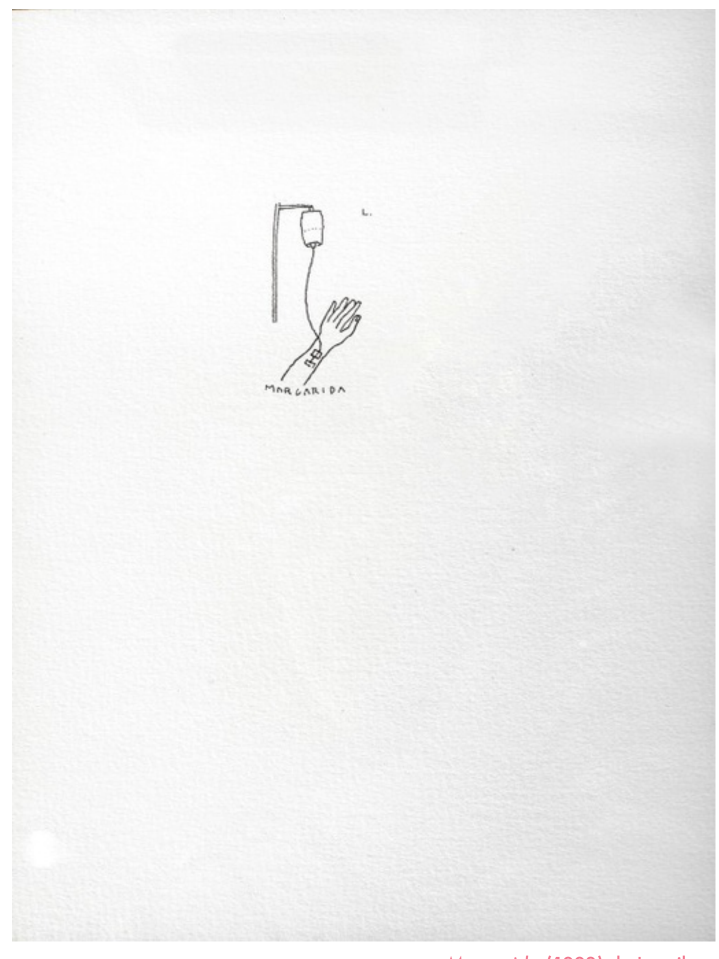


Descansa tu cabeza en mis brazos (1995) de Feliciano Centurión

El otro artista, que también usará el bordado y el arte textil, es Leonilson, uno de los creadores brasileños más importantes de finales del siglo XX. En sus inicios en el arte la pintura fue su medio principal, siguiendo la corriente predominante en el país que surge en los años 80 de retorno a este lenguaje. Formará parte de la conocida como «Generación del 80», en una época en la que en Brasil se estaba viviendo un momento de efervescencia artística y empezaba a ocupar una posición emergente dentro del mundo del arte contemporáneo internacional tras el fin de la dictadura miliar (1964-1985). Sin embargo esta fase inicial dedicada a la pintura dará paso, a partir de finales de los 80 y principios de los 90, a una búsqueda de su propio lenguaje, más experimental y poético. Así empieza a incorporar en su obra superficies bordadas, cosidas o agujereadas y a utilizar el dibujo en su mínima expresión para acentuar la subjetividad de su trabajo y a su vez hablar de lo frágil y de lo inestable, que por extensión, y tras su diagnóstico como VIH positivo, le servía para reflexionar sobre su condición en un mundo en el que tener VIH/sida no solo significaba una muerte inminente sino también el rechazo por parte de la sociedad. Esta fragilidad vital que enfrenta le llevará a crear una obra con una gran carga espiritual que funciona casi a modo de diario íntimo en el que en muchas ocasiones la vida y la propia obra acaban confundiéndose. Sus trabajos dibujados o bordados cuentan con una gran simplicidad técnica y formal, donde apenas unos pocos trazos o unas pocas puntadas sobre la tela funcionan como metáforas bordadas de la enfermedad y del cuerpo enfermo.



34 com cicatrizes (1991) de Leonilson



Margarida (1992) de Leonilson

Esta es una historia incompleta ya que muchísimos artistas que podrían haber aparecido aquí y cuya obra cuenta con un grandísimo interés no están. Sin embargo sí está la idea de que, más allá de las limitaciones que el (precario) estado de salud y los condicionantes sociales imponían, muchos de los artistas que se enfrentaron y se enfrentan a la crisis del sida generaron una producción artística que iba más allá de hablar de su propia experiencia, porque esa experiencia era en muchas ocasiones la voz silenciada —o tergiversada— de muchas personas que vivían con VIH/sida. Aquí podrían aparecer también, además de los artistas ya citados anteriormente, otros como David McDiarmind, Andres Serrano, Vittorio Scarpati, Tom Joslin, Jurgen Baldiga, Sunil Gupta, Isaac Julien, Albert J. Winn o Hervé Guibert, cuyo trabajo partió de lo personal para abordar lo colectivo y en última instancia lo político, con el objetivo de transformar una realidad que les condenaba, en el mejor de los casos, al rechazo y al ostracismo, cuando no directamente a la muerte.

MEMORIA

La crisis del sida vivió su momento de mayor gravedad entre 1981 y 1996, un periodo que Sarah Schulman denomina en su trabajo *The Gentrification of the Mind: Witness to a Lost Imagination*[48] los años de «la plaga». La aparición del tratamiento antirretroviral de gran actividad en 1996 supuso un vuelco en la existencia de las personas que vivían con VIH/sida mejorando la calidad y aumentando su esperanza de vida. Muchos quisieron ver en esto el final del VIH/sida que, sin embargo 40 años después, aún no ha llegado. Aunque es innegable que la situación ha mejorado sustancialmente, especialmente en los países ricos, la crisis del sida sigue existiendo y aún queda por hacer un trabajo de reparación de la memoria de aquellas personas que desaparecieron por la epidemia. Algunos artistas han querido focalizar su trabajo en este ejercicio de memoria hacia los que ya no están, pero también hacia la necesidad de mantenerse alerta y de no dejar de prestar atención ante las políticas homófobas, racistas y aporofóbicas que provocaron que la tragedia que es la crisis del sida alcanzase las dimensiones que alcanzó.

Ya en 1988 uno de los grupos afines a ACT UP, Little Elvis▲, creó una pegatina en la que una potente tipografía en negro sobre fondo amarillo anunciaba que *La crisis del sida no se ha acabado* (ver página 59). Esta rotunda afirmación contestaba a las numerosas noticias publicadas en los medios en las que negaban que el virus afectase o fuese a afectar a la población heterosexual. La pegatina de Little Elvis puede servirnos hoy en día para ilustrar que, a pesar de los avances, la crisis todavía no ha terminado.

▲_Toman este nombre del supuesto apodo que Elvis le puso a su pene.



The Patina du Prey's Memorial Dress (1993) de Hunter Reynolds

Otro grupo afín dentro de ACT UP fue Art+ Positive, que buscaba combatir la homofobia y la censura en el mundo del arte. Uno de sus fundadores es Hunter Reynolds, cuya práctica incluye la performance, la instalación o la fotografía y en cuyo haber encontramos una obra que ya en 1993 era un excelente ejercicio de memoria. Nos referimos a *The Patina du Prey's Memorial Dress* [Vestido memorial de Patina du Prey], un trabajo cuya producción se alargó hasta 2007. Patina du Prey es su alter ego drag y con esa otra identidad realizó numerosas performances, en algunas de ellas ataviado con este vestido memorial. Reynolds después de ver la gran obra de arte colectivo *AIDS Memorial Quilt* —hablaremos de ella más adelante— decidió crear un vestido de tela negra en el que transcribió en oro los nombres que aparecen en este proyecto, unos 26.000 en el momento en el que creó la pieza. A estos primeros nombres, la gente podía ir añadiendo los de sus amigos, amantes o familiares. En las performances en las que mostraba el vestido, Patina du Prey giraba sobre un estrado con los brazos extendidos enseñando el nombre de las personas fallecidas, en una suerte de ritual poético de conmemoración pública que en esos momentos aún se les negaba a las víctimas de la epidemia y que él, como superviviente, oficiaba.

La idea de la supervivencia va a estar asimismo muy presente en algunos trabajos sobre el VIH/sida. Algo bastante habitual en los relatos de las personas que lograron sobrevivir a los años más duros de la epidemia es la pesadumbre, no solo por aquellos que no lo lograron sino también por el capricho

if he were alive today he'd still be living with AIDS

fierce pussy for Visual AIDS, 2013

if he were alive today he would be at this opening if she were alive today you'd be texting her right now if he were alive today he would be going gray if they were alive today they could tell you about getting arrested at City Hall if she were alive today you'd be so her type if he were alive today you would have met him by now if she were alive today she would have finished writing that book if he were alive today he would have you on your knees if he were alive today you'd still be arguing about that if he were alive today he'd still be living with AIDS if they were alive today they'd be outside smoking if he were alive today he'd be going dancing later if he were alive today you'd still be sharing an office if she were alive today she'd never let you get away with that if she were alive today maybe she'd have a gallery by now if he were alive today he'd have his arm around you if she were alive today she still wouldn't have health insurance if she were alive today she'd know exactly what to say if he were alive today he'd laugh at that if he were alive today he'd be in this picture

fierce pussy for Visual AIDS, 2013

For the Record (2013) de fierce pussy

del azar que supone el haber sobrevivido. El colectivo fierce pussy, de quien ya hemos hablado anteriormente, tiene una obra en la que reflexionan sobre estos temas. *For The Record* [Para que conste] de 2013 es uno de sus trabajos más recientes. Realizado para el proyecto Visual AIDS, se trató de una serie de pósters impresos en papel de periódico, postales, pegatinas y material digital descargable que homenajeaba a amigos, amantes, familiares y activistas muertos durante la crisis del sida y a la vez reflexionaba sobre la memoria individual y colectiva en relación con la epidemia. La obra consta de dos partes, un texto corto en el que se puede leer: «Si él/ella/elle estuviese vivo/a/e hoy todavía viviría con sida» y otro más largo que completa la idea de que aún habiendo pasado varias décadas desde el inicio de la crisis y aún habiendo mejorado las condiciones de vida de las personas que viven con VIH aún no se han resuelto algunos de los problemas sistémicos que existían en los orígenes de la epidemia a lo que se suma que, además, el virus aún no tiene una cura definitiva.

Otro artista que abordará el tema de la supervivencia será John Hanning con un proyecto de pósters llamado *I SURVIVED AIDS* [Yo he sobrevivido al sida] de 2015. En estos pósters aparece una imagen del artista de niño —que cambia en las distintas versiones— con un fondo plano de distintos colores y la frase que da título al proyecto. Hanning ideó este trabajo tras publicar el libro *Unfortunate Male* [Hombre desafortunado] también en 2015. En este libro compila documentos e imágenes de su experiencia como persona que vive con VIH/

sida desde que en 1995 fuese diagnosticado. Un ejercicio de memoria y de reivindicación de los supervivientes del que después surgiría el póster, tras ser invitado en Suecia a una exposición dedicada al legado de Keith Haring.



I SURVIVED AIDS (2015) de John Hanning

Ya hemos visto que el póster ocupa un espacio importantísimo en la genealogía del arte de la crisis del sida. Este formato no solo sigue funcionando para iniciativas individuales como las que acabamos de ver, sino también para proyectos colectivos. Uno de los más interesantes es el llamado *PosterVirus* comisariado por Alexander McClelland y Jessica Whitbread para el grupo de Toronto AIDS ACTION NOW! *PosterVirus* persigue expandir los límites impuestos a la hora de hablar del sida. Para ello seleccionaron a artistas contemporáneos a los que pidieron crear el diseño de diferentes carteles que se situaron en las calles de algunas ciudades de Estados Unidos y Canadá. Se puso en marcha en 2011 y desde entonces se han celebrado cuatro ediciones, la última de ellas en 2016. Nombres como Shan Kelley, Kia LaBejia o Allyson Mitchell han realizado diseños para esta iniciativa que en palabras de sus creadoras busca:

> «[…] Un diálogo entre activistas y artistas, y por eso animamos a que estas obras ayuden a promover diálogos comunitarios. Seguimos la tradición de reclamar un espacio para los más afectados por la epidemia. Esperamos que estas obras provoquen, critiquen y fomenten nuevas formas de conceptualizar y hablar del sida. La experiencia del sida se expresa a través de muchas voces. Como comunidad diversa, siempre hemos sido capaces de cuidarnos unos a otros. Tenemos que recordar de dónde venimos. Tenemos que seguir autoorganizándonos.»[49]



PosterVirus (2016) de Kia LaBejia



PosterVirus (2016) de Shan Kelley

Para terminar con esta parte en la que hemos hablado de obras de arte específicas haremos una breve alusión al que quizás sea el proyecto más reconocido y reconocible de la crisis del sida: la gran colcha del *NAMES Project AIDS Memorial Quilt*▲. Este proyecto surge en 1985 ideado por el activista Cleve Jones, después de una marcha con velas● en San Francisco. Una vez finalizada, los asistentes colocaron las pancartas que llevaban con los nombres de sus seres queridos en las escaleras del San Francisco Federal Building creando lo que parecía una gran colcha hecha con *patchwork*. Esta visión llevó a Jones junto a un grupo de personas a «crear un gran monumento conmemorativo para los que habían muerto de sida y así ayudar a la gente a entender el impacto devastador de la enfermedad»[50]. De esta manera gente de distintas ciudades de Estados Unidos empezó a mandar los paneles bordados con nombres de sus seres queridos fallecidos a San Francisco donde un grupo de voluntarios fue cosiéndolos creando así la enorme colcha que se expuso por primera vez en National Mall de Washington D.C. durante la Marcha Nacional por los Derechos de las Lesbianas y los Gays en 1987. En esta primera muestra la colcha contaba ya con 1920 paneles con nombres de las personas desaparecidas por la crisis. Durante la exhibición también se hizo una lectura de dichos nombres. La colcha fue un enorme éxito y se enseñó —aunque no en su versión completa, que se mostrará por última vez en 1996— en los años siguientes por diferentes ciudades de Estados Unidos, pero también de fuera del país. En la actualidad la colcha

▲_El proyecto *AIDS Memorial Quilt* cuenta con una interesante página web donde además de encontrar información sobre la colcha nos permite ver cada uno de los paneles que la componen en detalle y buscar por su nombre las personas que están representadas en ella: https://www.aidsmemorial.org/interactive-aids-quilt

●_Este tipo de acciones conmemorativas serán muy habituales en Estados Unidos durante la crisis del sida. La primera de estas marchas donde los participantes portan velas y caminan en silencio la organizó GMHC y la Kaposi Foundation en San Francisco y Nueva York en 1983.

cuenta con unos 50.000 paneles —se siguen incorporando nuevos— que recogen el nombre de más de 105.000 personas con un peso de 54 toneladas. Cada panel tiene su propia idiosincrasia: un nombre rodeado de imágenes de recuerdo, algunos más barrocos, otros más sencillos. Es la obra de arte popular más grande de la historia y también una de las muestras más espectaculares de creación colectiva de la memoria.



AIDS Memorial Quilt (1996)

Más allá del trabajo de las artistas, el arte de la crisis del sida y su memoria se ha conformado también a partir de exposiciones, archivos, textos y otros proyectos que funcionan como espacios de divulgación de la historia de quienes protagonizaron los años más difíciles de la epidemia.

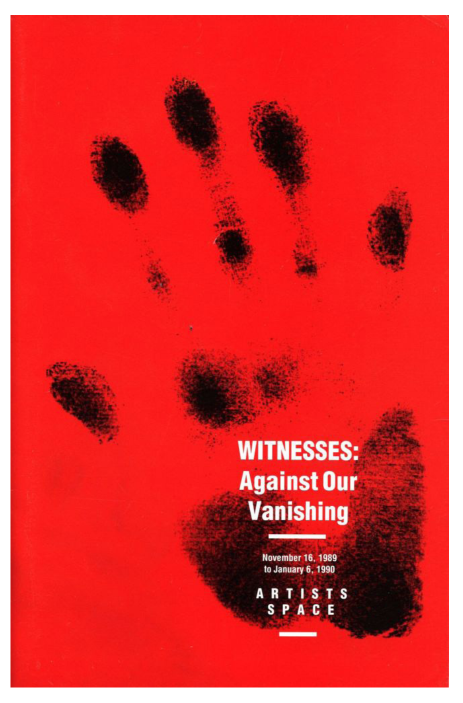
El proyecto ligado al arte y al VIH/sida más destacado es sin duda Visual AIDS, una organización/archivo dedicada a documentar el impacto que el sida tiene en la comunidad artística. Fundada en 1988 por el crítico de arte Robert Atkins, y los comisarios Gary Garrels,Thomas Sokolowski y William Olander —que recordaréis porque fue quien encargó a Gran Fury la obra *Let the Record Show* para el New Museum—. Además de tener una página web con muchísima información sobre multitud de artistas, desarrollan nuevas obras, organizan numerosas exposiciones, editan publicaciones, etc. Fueron los encargados de crear en 1991 el famoso lazo rojo que se ha convertido en un símbolo global de la lucha contra el sida aunque de entre todos sus proyectos sobresale el llamado *Day Without Art* [Día sin arte], un evento anual que implica a organizaciones artísticas de todo el mundo que dedican el día 1 de diciembre a realizar proyectos conmemorativos para concienciar, recordar e inspirar.

Desde los años ochenta se han venido celebrando numerosas exposiciones artísticas en torno al VIH/sida. La lista es larga y solo citaré tres por su peso histórico. En Estados Unidos me gustaría señalar dos exposiciones: la primera llamada *AIDS: The Artists' Response* [sida: la

respuesta de los artistas], celebrada en la Hoyt L. Sherman Gallery de la Universidad de Ohio entre febrero y abril de 1989, comisariada por Jan Zita Grover, Lynette Molnar y Mark Svede. Esta exposición se centraba especialmente en el arte realizado desde el colectivo LGTBIQ+ en Estados Unidos y en Ohio. Destaca particularmente su catálogo, en el que se publican las reflexiones de los propios artistas acerca de su obra expuesta y otros textos, como el de la propia Grover, una de las voces más destacadas en tratar el impacto cultural del VIH, en el que invitaba a una reflexión sobre el valor del arte en medio de una crisis como la que se estaba viviendo. El carácter eminentemente político y comprometido hará que entre los nombres expuestos encontremos a Gran Fury, Jean Carlomusto o Stuart Marshall entre muchos otros▲. Otra exposición destacada en esta historia será *Witnesses: Against Our Vanishing* [Testigos: contra nuestra desaparición] celebrada entre noviembre de 1989 y enero de 1990 en la importante galería neoyorkina Artists Space, comisariada por la fotógrafa Nan Goldin. Esta muestra incluía obras de Mark Morrisroe, Peter Hujar o Kiki Smith y giraba en torno a la aflicción personal por la epidemia de sida, el duelo colectivo y la supervivencia, pero también quería mostrar imágenes positivas de la sexualidad fuera de la heteronormatividad y así contrarrestar el silencio, la paranoia y la falta de una respuesta política a la crisis del sida por parte de los gobiernos de Reagan y Bush. La exposición había pasado desapercibida para los ultras hasta que un texto que aparecía en el catálogo escrito por David Wojnarowicz

▲_ Como apunta Douglas Crimp en *AIDS Demo Graphics* al mundo del arte le costó incorporar al arte activista en sus exposiciones. Crimp nos habla de la protesta que realizaron varios grupos afines a ACT UP ante una exposición celebrada en el MoMA en 1988 dedicada al arte político en América llamada *Committed to Print: Social and Political Themes in Recent American Printed Art*. Una de las categorías en las que se dividía la exposición era «género», pero no incluía el trabajo ni de los activistas del sida ni tampoco del movimiento de liberación gay, lo que ponía de manifiesto la distancia que en esos momentos había entre las instituciones del arte más tradicionales y los activistas de la crisis del sida.

llamó la atención de un grupo cristiano que empezó a presionar para que, haciendo uso de la Enmienda Helms, la National Endowment of the Arts –agencia encargada de repartir fondos a los proyectos culturales– negase la subvención a la exposición si no retiraba el texto de Wojnarowicz. En un gesto de reivindicación y de pundonor, Wojnarowicz decidió demandar al grupo ultra por haber utilizado imágenes de sus obras sin permiso. El artista ganó el juicio aunque fue indemnizado con la irrisoria cantidad de un dólar. La exposición finalmente se celebró.



Cartel de *Witnesses: Against Our Vanishing* (1989)

En Europa destacaremos la primera exposición sobre arte y sida realizada en el continente. Con el título *Vollbid AIDS. Eine Kunstausstellung über Leben und Sterben* [El sida en pantalla completa. Una exposición de arte sobre la vida y la muerte] se celebró entre diciembre de 1988 y febrero de 1989 en Berlín en el Künstlerbahnhof Westend comisariada por Frank Wagner. Para esta exposición los artistas, entre los que encontramos a Group Material, General Idea o Jürgen Baldiga, crearon una obra *exprofeso* —ya comentamos que Gran Fury realizarán la obra *RIOT* para este evento—. Parte de esta exposición se reeditará en la Neue Gesellschaft fur Bildende Kunst de Berlín en 2013 y 2014, también comisariada por Wagner, aunque en esta ocasión estará dividida en dos: *LOVE AIDS RIOT SEX 1. Art AIDS Activism 1987-1995* y *LOVE AIDS RIOT SEX 2. Art AIDS Activism 1995 until today.*

En España la muestra más importante sobre el arte del sida tendrá lugar en La Nau de la Universitat de València comisariada por Sofía Barrón y Judith Navarro entre abril y junio de 2006 con el título *El arte látex. Reflexión, imágenes y sida*. La exposición contará con el trabajo de importantes artistas internacionales como David Wojnarowicz, Alejandro Kuropatwa o Gran Fury y nacionales como Pepe Espaliú o Pepe Miralles. Otro interesante acercamiento al tema en nuestro contexto, aunque híbrido entre la exposición y el archivo, será *Anarchivo sida*, un trabajo de investigación sobre el impacto cultural que la crisis del sida tuvo en el Estado español y el chileno que se aborda desde algunas producciones artísticas, pero sobre todo

a través de artefactos documentales.
El resultado de este trabajo, desempeñado por el «Equipo re» formado por Aimar Arriola, Nancy Garín y Linda Valdés, se pudo ver en 2016 en la Tabakalera de Donostia, en 2017 en Conde Duque en Madrid con motivo del World Pride y en 2018 y 2019 en el Centro de Estudios y Documentación del MACBA en Barcelona.

Los archivos van a ser fundamentales para conocer, conservar y difundir. De hecho, este ensayo hubiese sido imposible sin la existencia de los archivos. Es especialmente relevante su labor cuando hablamos, como en este caso, de elementos muy efímeros y volátiles: un pasquín, una pegatina, un póster... Son objetos que tienen todas las papeletas para extraviarse y desaparecer para siempre. Sin embargo su importancia es enorme, como hemos podido comprobar, y muchas experiencias y acciones transformadoras están impresas en estos papelajos. Además del trabajo de *Anarchivo sida*, en España contamos con los archivos de asociaciones LGTBIQ+ como el archivo del COGAM o el archivo del EHGAM, el archivo específicamente dedicado al VIH/sida de la asociación catalana SIDA STUDI o el *¿Archivo queer?,* depositado en la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía, que contiene el material producido por los grupos queer de Madrid, principalmente de La Radical Gai y LSD. Otro interesante archivo, en este caso online, es el Archivo T (http://archivo-t.net/) creado por GenderHacker.
En lo que respecta al contexto internacional, evidentemente sería imposible abordar todos los archivos que existen, así que citaremos tres

que han sido especialmente importantes para este libro. En primer lugar el archivo digital de la Biblioteca Pública de Nueva York, que contiene una colección completísima de vídeo activista del sida y también muchos materiales de ACT UP y de Gran Fury. El ONE National Gay & Lesbian Archives de Los Ángeles, uno de los mayores archivos de material LGTBIQ+ del mundo, que tiene su origen en la publicación sobre homosexualidad ONE, creada en los años 50. Y por último el archivo de la GLBT Historical Society en San Francisco.

Además de todos estos trabajos de conservación y recuperación de la memoria, desde hace algunos años se está produciendo una importante revisión de aquel momento realizada por investigadores del arte, pero también por personas que vivieron *in situ* algunos de los eventos aquí narrados y que empiezan a contarlo, desde su propia experiencia. Todo esto contribuye a completar una parte esencial de la historia en general y de la historia del colectivo LGTBIQ+ en particular. Este ensayo es un intento, muy modesto, de contribuir a esa memoria que no es sino la nuestra.



6*
CIERRE

Si estás leyendo este cierre quiere decir dos cosas: o que has saltado al final directamente o que realmente te ha interesado tanto lo que he contado que oye, te lo quieres leer todo. ¡Gracias! Ya que han pasado tantas páginas me voy a permitir ser un poco menos formal. No pasa nada, seguro que poca gente se entera de esto.

El recorrido que hemos realizado en este ensayo es solo una pequeña introducción a un asunto que está atravesado, como hemos podido intuir, por infinitos aspectos de la realidad, de la política, de la historia y del arte. Cada línea que escribía planteaba nuevas preguntas y nuevas perspectivas desde las que mirar. Muchas veces me he sentido abrumada por el tema y por el temor a no ser capaz de abordarlo de la manera precisa, de fallar a la memoria de aquellas personas que vivieron la crisis del sida, de las que sobrevivieron, de las que no, de las que estuvieron cerca, de las que cuidaron, de las que tuvieron miedo y tristeza y rabia. He querido ser minuciosa, pero a la vez cercana, que todo lo que afirmase tuviese su fuente, que nada fuese una suposición que echase abajo lo demás. También he querido alejarme del tono académico y de todo lo que tuviese que ver con la academia. Aún tengo mis dudas de si lo he conseguido. Si no lo he logrado es deformación profesional, supongo. Y es que este ensayo es, de alguna manera, un intento para demostrar(me) que se puede generar conocimiento e información fuera de los canales que existen para esto, es decir, las universidades, las tesis doctorales, los trabajos-de-fin-de…, las revistas científicas, las grandes

editoriales, las becas, etc. Que puede haber una forma de crear más allá de eso igualmente válida y rigurosa. Aunque es posible que fuera de esto no haya nada y que este libro no vaya más allá de las pocas personas a las que, con mis limitados medios, consiga interpelar. Sin embargo estoy inspirada por el trabajo de los activistas antisida y creo que todo es susceptible de cambiar —para mejor—, que otras existencias, otros relatos y otros espacios son posibles.



7*
NOTAS Y BIBLIO-GRAFÍA

*NOTAS

◊ **Todas las citas han sido traducidas por la autora**

2* ACLARANDO ALGUNOS CONCEPTOS BÁSICOS

1. Estadísticas mundiales sobre el VIH/ONUSIDA: https://www.unaids.org/sites/default/files/media_asset/UNAIDS_FactSheet_es.pdf
2. PROFILAXIS PRE-EXPOSICIÓN ORAL PREGUNTAS Y RESPUESTAS/ONUSIDA: https://www.unaids.org/sites/default/files/media_asset/UNAIDS_JC2765_es.pdf
3. The Key Populations Atlas/UNAIDS: https://kpatlas.unaids.org

3* LA EPIDEMIA EN SU CONTEXTO

1. GILMAN, SANDER L.: «AIDS and Syphilis: The Iconography of Disease». En *VV.AA: October, vol. 43*. Cambridge: The MIT Press, 1987. P. 90
2. LAING, OLIVIA: *The Lonely City: Adventures in the Art of Being Alone*. Edimburgo: Canongate Books, 2016. P. 324
3. BORDOWITZ, GREGG; TILLMAN, LYNNE; RODNEY (SUR), SUR; SNEED, PAMELA: «How to Write in a Pandemic». En VV.AA.: *Frieze issue 218* April 2021.
4. PATTON, CINDY: «The AIDS industry. Construction of victims, volunteers and experts». En CARTER, ERICA; WATNEY, SIMON: *Taking liberties: AIDS and cultural politics*. Londres: Serpent's Tail & the ICA, 1989. P. 118
5. A History Of The PWA Self-Empowerment Movement: https://web.archive.org/web/19990503115605/http://members.aol.com/sigothinc/pwahist1.htm
6. Statement from the Advisory Committee of People with AIDS (1983): https://napwa.org/whoweare/denver-principles.html
7. WATNEY, SIMON: «El espectáculo del sida». En LLAMAS, RICARDO (Comp.): *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de la pandemia*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1995. P. 35
8. STREITMATTER. RODGER: *Unspeakable : the rise of the gay and lesbian press in America*. Boston: Faber and Faber, 1995. P. 245

9. En esta web se puede consultar el listado completo de los comités que conforman ACT UP: https://actupny.org/documents/newmem4.html
10. MCGARRY, MOLLY; WASSERMAN, FRED: *Becoming visible: an illustrated history of lesbian and gay life in twentieth-century America*. Nueva York: New York Public Library & Penguin Studio, 1998. P. 236
11. VILASECA J.; ARNAU J.M.; BACARDI R.; MIERAS C.; SERRANO A.; NAVARRO C.: «Kaposi's sarcoma and toxoplasma gondii brain abscess in a spanish homosexual». En T*he Lancet Volume 319, Issue 8271*, 06 de marzo 1982. P. 572
12. CARRASCOSA, SEJO; VILA NÚÑEZ, FEFA: «Geografías víricas: hábitats e imágenes de coaliciones y resistencias». En ROMERO BACHILLER, CARMEN; GARCÍA DAUDER, SILVIA; BARGUEIRAS MARTÍNEZ, CARLOS (Eds.): *El eje del mal es heterosexual: figuraciones, movimientos y prácticas feministas «queer»*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2005. P. 50

5*ARTE Y VIH/SIDA

1. LEBOVICI, ÉLISABETH: *Sida*. Barcelona: Arcadia/MACBA, 2019. P. 32
2. GILMAN, SANDER L.: *Op. Cit.* P. 88
3. *Íbid*. P. 88
4. SONTAG, SUSAN: *La enfermedad y sus metáforas*. Barcelona: Penguin Random House, 2011. P. 9
5. BRIGHT, DEBORAH: «Lesbians, Photography and AIDS». En BOFFIN, TESSA (Ed.); FRASER, JEAN (Ed.): *Stolen Glances: Lesbians Take Photographs*. Londres: Pandora Press, 1991. P. 175
6. LEBOVICI, ÉLISABETH: *Op. Cit.* P. 26
7. BRIGHT, DEBORAH: *Op. Cit.* P. 175
8. CRIMP, DOUGLAS: *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Ediciones Akal, 2005. PP. 128-129
9. *Íbid*. P. 126
10. *Íbid*. P. 125
11. CRIMP, DOUGLAS; ROLSTON, ADAM: *AIDS Demo Graphics*. Seattle: Bay Press, 1990. P. 20
12. FINKELSTEIN, AVRAM: *After Silence: A history of AIDS through its images*. Oakland: University of California Press, 2018. P. 39

13. FINKELSTEIN, AVRAM: *Op. Cit.* P. 45
14. *Íbid*. P. 46
15. *Íbid*. PP. 46-47
16. CRIMP, DOUGLAS; ROLSTON, ADAM: *Op. Cit.* P.16
17. *Íbid*. P. 37
18. FINKELSTEIN, AVRAM: *Op. Cit.* P. 142
19. HUBBARD, JIM: «Fever in the Archive: AIDS Activist Video». Artículo online: https://actupny.org/divatv/guggenheim.html
20. JUHASZ, ALEXANDRA: «From Within: Alternative AIDS Media By Women». En *Praxis, Vol. 3,* pgs. 23-46, 1991. P. 29
21. *Íbid*. P.27
22. MURRAY, RAYMOND: *Images in the dark: an encyclopedia of gay and lesbian film and video*. Philadelphia: TLA Publications, 1994. P. 312
23. LEBOVICI, ÉLISABETH: *Op. Cit.* P. 88
24. FINKELSTEIN, AVRAM: *Op. Cit.* P. 99
25. BORDOWITZ, GREGG: *General Idea. Imagevirus*. Londres: Afterall Books, 2010. P. 11
26. *Projects 56: General Idea*. The Museum of Modern Art, New York, November 28, 1996-January 7, 1997 brouchure: http://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_294_300063168.pdf
27. BORDOWITZ, GREGG: *Op. Cit.*P. 73
28. ASHFORD, DOUG: «Group Material: una memoria de la abstracción como matriz de lo real». En EXPÓSITO, MARCELO (Ed.): *Los nuevos productivismos*. Barcelona: MACBA, 2010. P. 110
29. ASHFORD, DOUG: *Op. Cit.* P. 117
30. ASHFORD, DOUG; AULT, JULIE; *GROUP MATERIAL: AIDS Timeline(dOCUMENTA (13): 100 Notes - 100 Thoughts, 100 Notizen - 100 Gedanken # 032*. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2011. P. 3
31. ASHFORD, DOUG: *Op. Cit.* P. 110
32. ACT UP Storytellings: https://actupny.org/diva/CBstory-shea.html
33. Good Luck...Miss You- ~ -Gran Fury: https://actupny.org/indexfolder/GranFury1.html
34. TIDMUS, MICHAEL:«Anecdotal Evidence: A Survey of HyperCard Computer Projects». En *Leonardo, vol. 26, no. 5*. The MIT Press, 1993. P. 400
35. *Diseased Pariah News* #1, 1990. P.1

36. *YELL zine* #2, 1995. P. 2
37. *Gender Trash From Hell* #1, 1993. P. 3
38. FINK, MARTY: *Forget Burial: HIV Kinship, Disability, and Queer/Trans Narratives of Care*. Nueva Jersey: Rutgers University Press, 2020. P. 75
39. MARTÍNEZ, RAMÓN: *Lo nuestro si que es mundial: Una introducción a la historia del movimiento LGTB en España*. Madrid: Egales, 2017. P. 206
40. TRUJILLO, GRACIA: *Deseo y resistencia. Treinta años de movilización lesbiana en el Estado español*. Madrid: Egales, 2009 (formato ebook). P. 223
41. Este texto sobre Morrisroe está reescrito a partir de mi artículo «Sangre, huesos y tejidos. Acercamientos a la enfermedad desde el arte contemporáneo», publicado en https://exit-express.com/ en febrero de 2021.
42. «A Quiet Confidence – New York Master photographer: John Dugdale»: https://vagazine.com/masters-of-photography/john-dugdale-master-photographer/
43. JARMAN, DEREK: *Croma. Un libro de color*. Buenos Aires: La Caja Negra, 2017. P. 177
44. *Íbid*. P. 185
45. FINK, MARTY: *Op. Cit*. P. 38
46. *Íbid*. P. 37
47. Este texto está escrito a partir del artículo publicado en el fanzine *Cuir Madriz* #3 «Feliciano Centurión está vivo»
48. SCHULMAN, SARAH: *The Gentrification of the Mind: Witness to a Lost Imagination*. Berkeley: University of California Press, 2012. P. 45
49. Statement del proyecto publicado en la web de uno de sus comisarios: https://www.alexandermcclelland.ca/póstervirus-3
50. THE HISTORY OF THE QUILT. ACTIVIST BEGINNINGS: https://www.aidsmemorial.org/quilt-history

*BIBLIO-GRAFIA

ALIAGA, JUAN VICENTE: *Terreno de lucha. El impacto de la sexualidad y la huella del sida en algunas prácticas artísticas performativas* (Quaderns portàtils). Barcelona: MACBA, 1999.

ASHFORD, DOUG; AULT, JULIE; GROUP MATERIAL: *AIDS Timeline(dOCUMENTA (13): 100 Notes - 100 Thoughts, 100 Notizen - 100 Gedanken # 032*. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2011.

ASHFORD, DOUG: «Group Material: una memoria de la abstracción como matriz de lo real». En EXPÓSITO, MARCELO (Ed.): *Los nuevos productivismos*. Barcelona: MACBA, 2010.

AULT, JULIE (Ed.): *Show And Tell: A Chronicle Of Group Material*. Londres: Four Corners Books, 2010.

BARRÓN, SOFÍA (Ed.); NAVARRO, JUDITH (Ed.); PIQUERAS, NORBERTO (Ed.): *El arte latex: reflexión, imágenes y sida* (catálogo). València: Universitat de València, 2006.

BORDOWITZ, GREGG; TILLMAN, LYNNE; RODNEY (SUR), SUR; SNEED, PAMELA: «How to Write in a Pandemic». En VV.AA.: *Frieze issue 218 April 2021*.

BORDOWITZ, GREGG: *General Idea. Imagevirus*. Londres: Afterall Books, 2010.

BRIGHT, DEBORAH: «Lesbians, Photography and AIDS». En BOFFIN, TESSA (Ed.); FRASER, JEAN (Ed.): *Stolen Glances: Lesbians Take Photographs*. Londres: Pandora Press, 1991.

BROUWER, DANIEL C.: «Counterpublicity and Corporeality in HIV/AIDS Zines». En *Critical Studies in Media Communication Vol. 22*, No. 5, December 2005, pp. 351-371

CARTER, ERICA; WATNEY, SIMON: *Taking liberties: AIDS and cultural politics*. Londres: Serpent's Tail & the ICA, 1989.

CHENG, JIH-FEI (Ed.); JUHASZ, ALEXANDRA (Ed.); SHAHANI, NISHANT (Ed.); *AIDS and the distribution of crises*. Durham: Duke University Press, 2020.

COYER, KATE; DOWMUNT, TONY; FOUNTAIN, ALAN: *The alternative media handbook*. Nueva York: Routledge, 2007.

CRIMP, DOUGLAS (Ed.); BERSANI, LEO (Ed.): *AIDS: cultural analysis, cultural activism*. Cambridge: MIT Press, 1988.

CRIMP, DOUGLAS; ROLSTON, ADAM: *AIDS Demo Graphics*. Seattle: Bay Press, 1990.

CRIMP, DOUGLAS: *Melancholia and moralism: essays on AIDS and queer politics*. Cambridge: MIT Press, 2002.

CRIMP, DOUGLAS: *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

CVETKOVICH, ANN: *Un archivo de sentimientos: trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra, 2018.

DEL AMOR VALERO, JULIA: COIRAS LÓPEZ, Mª TERESA; DÍAZ FRANCO, ASUNCIÓN: PÉREZ OLMEDA, Mª TERESA: *VIH: la investigación contra la gran epidemia del siglo XX*. Madrid: Catarata e Instituto de Salud Carlos III, 2017.

DELGADO, MATILDE: «Public access televisión: la televisió a l'abast». Artículo online: https://www.cac.cat/sites/default/files/2019-01/Q35_Delgado_0.pdf

DÍAZ, ANDREA; DORREGO, NANDO; SESÉ, MARTA; VOLTÀ, GERARD: «¿Archivar es siempre radical? A propósito del ¿Archivo queer?». En VV.AA.: *ACTA. Revista del Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual. UAM/UCM/Museo Reina Sofía*. Madrid: Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, Universidad Autónoma de Madrid / Universidad Complutense de Madrid, 2016.

Diseased Pariah News #1, 1990.

FELSHIN, NINA (Ed.): *But is it art?: the spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press, 2006.

FINK, MARTY: *Forget Burial: HIV Kinship, Disability, and Queer/Trans Narratives of Care*. Nueva Jersey: Rutgers University Press, 2020.

FINKELSTEIN, AVRAM: *After Silence: A history of AIDS through its images*. Oakland: University of California Press, 2018.

FRANCE, DAVID: *How to Survive a Plague. The Story of How Activists and Scientists Tamed AIDS*. Londres: Picador, 2016.

GALAXINA, ANDREA: «Gran Fury: cuando el arte no es suficiente pero lo cambia todo». En *Exit Express*, 2020. Artículo online: https://exit-express.com/gran-fury-cuando-el-arte-no-es-suficiente-pero-lo-cambia-todo/

GALAXINA, ANDREA: «Sangre, huesos y tejidos. Acercamientos a la enfermedad desde el arte contemporáneo». En *Exit Express,* 2021. Artículo online: https://exit-express.com/sangre-huesos-y-tejidos/

GALAXINA, ANDREA: *Galería robada. Hilo #1*. Madrid: el primer grito, 2020.

GAVALDON, SABEL (Ed.); SEGADE, MANUEL (Ed.): *Elements of vogue: un caso de estudio de performance radical / A case study in radical performance*. Madrid: CA2M y Lausana: Motto Books, 2019.

Gender Trash From Hell #1, 1993.

GEVER, MARTHA; PARMAR, PRATIBHA; GREYSON, JOHN: *Queer Looks. Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*. Nueva York: Routledge, 1993.

GILMAN, SANDER L.: «AIDS and Syphilis: The Iconography of Disease». En VV.AA.: *October, vol. 43*. Cambridge: The MIT Press, 1987.

GOTT, TED: *Don't leave me this way: art in the age of AIDS*. Canberra: National Gallery of Australia, 1994.

GOULD, DEBORAH B.: *Moving Politics. Emotion and ACT UP's Fight against AIDS*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

GREEN, ALISON: «Citizen Artists: Group Material». En *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry, 26*. pp. 17-25, 2011.

GRIFFIN, GABRIELE: *Representations of HIV and AIDS: visibility blue/s*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

GUMPERT, MATTHEW: *The end of meaning: studies in catastrophe*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2012.

HUBBARD, JIM: «Fever in the Archive: AIDS Activist Video». Artículo online: https://actupny.org/divatv/guggenheim.html

JARMAN, DEREK: *Croma. Un libro de color.* Buenos Aires: La Caja Negra, 2017.

JUHASZ, ALEXANDRA: «Dijeron que queríamos mostrar la realidad, todo lo que quiero mostrar es mi vídeo: La política del documental realista feminista». En MAYER, SOPHIE (Ed.); OROZ, ELENA (Ed.): *Lo personal es político: feminismo y documental*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2011.

JUHASZ, ALEXANDRA: «From Within: Alternative AIDS Media By Women». En *Praxis*, Vol. 3, pgs. 23-46, 1991.

JUHASZ, ALEXANDRA: «Make a Video for Me. Alternative AIDS Video by Women». En ROTH, NANCY L. (Ed.); HOGAN, KATIE (Ed.): *Genered Epidemic. Representations of Women in the Age of AIDS*. Nueva York: Routledge, 1998.

JUHASZ, ALEXANDRA: *AIDS TV: Identity, Community, and Alternative Video*. Durham: Duke University Press, 2012.

LAING, OLIVIA: *The Lonely City: Adventures in the Art of Being Alone*. Edimburgo: Canongate Books, 2016.

LAMPERT, NICOLAS: *A People's Art History Of The United States. 250 Years Of Activist Art And Artists Working In Social Justice Movements.* Nueva York: The New Press, 2013.

LEBOVICI, ÉLISABETH: *Sida*. Barcelona: Arcadia/MACBA, 2019.

LLAMAS, RICARDO (Comp.): *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de la pandemia.* Madrid: Siglo XXI Editores, 1995.

LONG, THOMAS L.: «Plague of Pariahs: AIDS' Zines and the Rhetoric of Transgression». En *Journal of Communication Inquiry 24:4* (October 2000): 401-411.

MARTÍNEZ, RAMÓN: *Lo nuestro si que es mundial: Una introducción a la historia del movimiento LGTB en España.* Madrid: Egales, 2017

MCGARRY, MOLLY; WASSERMAN, FRED: *Becoming visible: an illustrated history of lesbian and gay life in twentieth-century America.* Nueva York: New York Public Library & Penguin Studio, 1998.

MURRAY, RAYMOND: *Images in the dark: an encyclopedia of gay and lesbian film and video.* Philadelphia: TLA Publications, 1994.

PATTON, CINDY: *Sex and germs: the politics of AIDS.* Boston: South End Press, 1985.

REED, T.V.: *The art of protest: culture and activism from the Civil Rights movement to the present.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019.

ROBÉ, CHRIS: *Breaking the spell: a history of anarchist filmmakers, videotape guerrillas, and digital ninjas.* Oakland: PM Press, 2017.

ROMERO BACHILLER, CARMEN; GARCÍA DAUDER, SILVIA; BARGUEIRAS MARTÍNEZ, CARLOS (Eds.): *El eje del mal es heterosexual: figuraciones, movimientos y prácticas feministas «queer».* Madrid: Traficantes de Sueños, 2005.

SAÉZ, JAVIER; VILA, FEFA (Eds.): *El libro del Buen Amor: sexualidades raras y políticas extrañas.* Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2019.

SCHULMAN, SARAH: *Gente en apuros*. Madrid: Alfaguara, 1993.

SCHULMAN, SARAH: *Let The Record Show: a political history of ACT UP New York, 1987-1993*. Nueva York: Farrah, Straus and Giroux, 2021.

SCHULMAN, SARAH: *My American history: lesbian and gay life during the Reagan and Bush years*. New York: Routledge, 2019.

SCHULMAN, SARAH: *The Gentrification of the Mind: Witness to a Lost Imagination*. Berkeley: University of California Press, 2012.

SMITH, SARAH E.K.: *General Idea. Life & Work*. Toronto: Art Canada Institute, 2016.

SONTAG, SUSAN: *La enfermedad y sus metáforas*. Barcelona: Penguin Random House, 2011.

STREITMATTER. RODGER: *Unspeakable: the rise of the gay and lesbian press in America*. Boston: Faber and Faber, 1995.

STRYKER, SUSAN: *Historia de lo trans*. Madrid: Continta Me Tienes, 2017.

SUMMERSON, KAREN J.: *Creating and Re-creating AIDS Activist Art: The Biography of the Gran Fury Póster.* Nueva York: Purchase College State University of New York, 2013.

TALERO ÁLVAREZ, PAULA: «Ellen Spiro's Early Documentary Films: Challenging Normative Cultural Productions of HIV/ AIDS through DiAna's Hair Ego (1989) and Invisible Women (1991)». En *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria 20 (2),* 145-158, 2020.

TIDMUS, MICHAEL: «Anecdotal Evidence: A Survey of HyperCard Computer Projects». En *Leonardo, vol. 26, no. 5*. The MIT Press, 1993.

TREICHLER, PAULA A.: *How to Have Theory in an Epidemic. Cultural Chronicles of AIDS*. Durham: Duke University Press, 1999.

TRUJILLO, GRACIA: *Deseo y resistencia. Treinta años de movilización lesbiana en el Estado español*. Madrid: Egales, 2009 (formato ebook).

VANCE, CAROLE S.: «The War on Culture». En *Art in America, 47* (September 1989), pp. 39-43.

VILASECA J.; ARNAU J.M.; BACARDI R.; MIERAS C.; SERRANO A.; NAVARRO C.: «Kaposi's sarcoma and toxoplasma gondii brain abscess in a spanish homosexual». En *The Lancet · Volume 319, Issue 8271*, 06 de marzo 1982.

VV.AA: *October, vol. 43*. Cambridge: The MIT Press, 1987.

WATNEY, SIMON: *Imagine Hope. AIDS and Gay Identity.* Nueva York: Routledge, 2000.

WATNEY, SIMON: *Policing desire : pornography, AIDS and the media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

YELL zine #2, 1995.

ALGUNAS WEBS:

http://www.microbiologybook.org/lecture/4hclub.htm
https://actupny.org/
https://kpatlas.unaids.org/
https://napwa.org/whoweare/denver-principles.html
https://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/june_5.htm
https://www.unaids.org
https://visualaids.org/
https://www.gmhc.org/
https://artistsspace.org/exhibitions/witnesses-against-our-vanishing-3
https://ubu.com/index.html
http://www.sidastudi.org/es/homepage
https://archive.org/
https://vtape.org/
https://www.poz.com/
https://www.vdb.org/category/tags/aidshiv
https://www.aidsmemorial.org/
http://archivo-t.net/
https://www.icp.org/
https://www.glbthistory.org/digital-collections
http://collections.museumca.org/
https://one.usc.edu/
https://archive.qzap.org/

* AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer a toda la gente que me ha apoyado y animado de muy distintas formas a lo largo de este proceso y que de alguna manera ha hecho posible que no me viniese abajo y continuase escribiendo el libro. La primera de esas personas es Ana, que ha soportado estoicamente todos mis lloros. Después están mis padres que también me animan todo el rato aunque me dé por escribir sobre cosas tan raras. A mi tía Luz, a mi tía Silvia, a mi tío Andrés y a Juan y Ángela. También quisiera agradecer a toda la gente, conocida y no, que compró la camiseta de David Wojnarowicz apoyando un poco a ciegas que este ensayo pudiese existir. Quiero agradecer especialmente a Benja Marco y a Mabel Damunt por sus regalos bibliográficos tan valiosos, a Miguel Rodríguez por compartir conmigo información jugosa y a toda la gente que me ha escrito por redes para avisarme sobre libros, artículos y otras cosas que podrían interesarme. La segunda edición tiene menos errores y erratas gracias a la inestimable ayuda de Elisabeth Falomir y la tercera gracias a Rubén Peinado. Otras personas a las que me

gustaría mucho agradecer diciendo su nombre son Isabel Beldad, Jorge de Cascante, Alberto Sesmero, Leire Ziluaga, María Salvia, las Mary Read y las Cuir Madriz. Por último, este libro no habría sido posible sin la existencia de dos plataformas que me han permitido acceder a un montón de libros y artículos que de otra forma me hubiese sido imposible: Sci-hub (creado por Alexandra Elbakyan) e Internet Archive y todas las bibliotecas, especialmente de Estados Unidos, que tienen sus fondos digitalizados y subidos y que permiten el libre acceso. Gracias a ACT UP, a Gran Fury, a La Radical Gai, a LSD y a toda la gente que ha escrito sobre la crisis del sida impidiendo que la memoria se diluya en el enorme mar de homofobia, machismo, racismo, clasismo y fascismo en el que se está convirtiendo (¿o lo era ya?) nuestro mundo. Y gracias a ti, que si estás leyendo esto es que eres la mejor persona del universo.

* SOBRE LA AUTORA

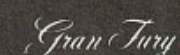
Andrea Galaxina (en su DNI Andrea Díaz Cabezas) estudió Historia del Arte (en la Universidad de Oviedo), un Máster en Formación del Profesorado (Universidad de Oviedo) y otro Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (Universidad Complutense de Madrid-Universidad Autónoma de Madrid-Museo Reina Sofía) y, aunque le costó, acabó dándose cuenta de que no pintaba nada en la academia y que la mejor manera de hacer cosas era lo más lejos posible de ella. Así que empezó a investigar, en la comodidad del DIY, sobre edición contracultural ligada a fenómenos sociales como el feminismo y el movimiento LGTBIQ+. El primer ensayo que escribió se tituló *¡Puedo decir lo que quiera! ¡Puedo hacer lo que quiera! Una genealogía incompleta del fanzine hecho por chicas* (Bombas para Desayunar, 2017) y por el subtítulo sabréis de qué va. Además publica fanzines en la editorial Bombas para Desayunar y libros, muy poco a poco, en el primer grito. Su principal ocupación es la docencia. Ha comisariado las Picnic Sessions del CA2M en 2019, participado en distintos proyectos de instituciones como el MACBA, el Museo Reina Sofía, Tabakalera, el TEA o la Fundación Telefónica y de vez en cuando escribe sobre arte en medios como Exit o La Marea. También salió en Sálvame, pero no la ficharon como colaboradora.



ALL
PEOPLE WITH AIDS
ARE
INNOCENT

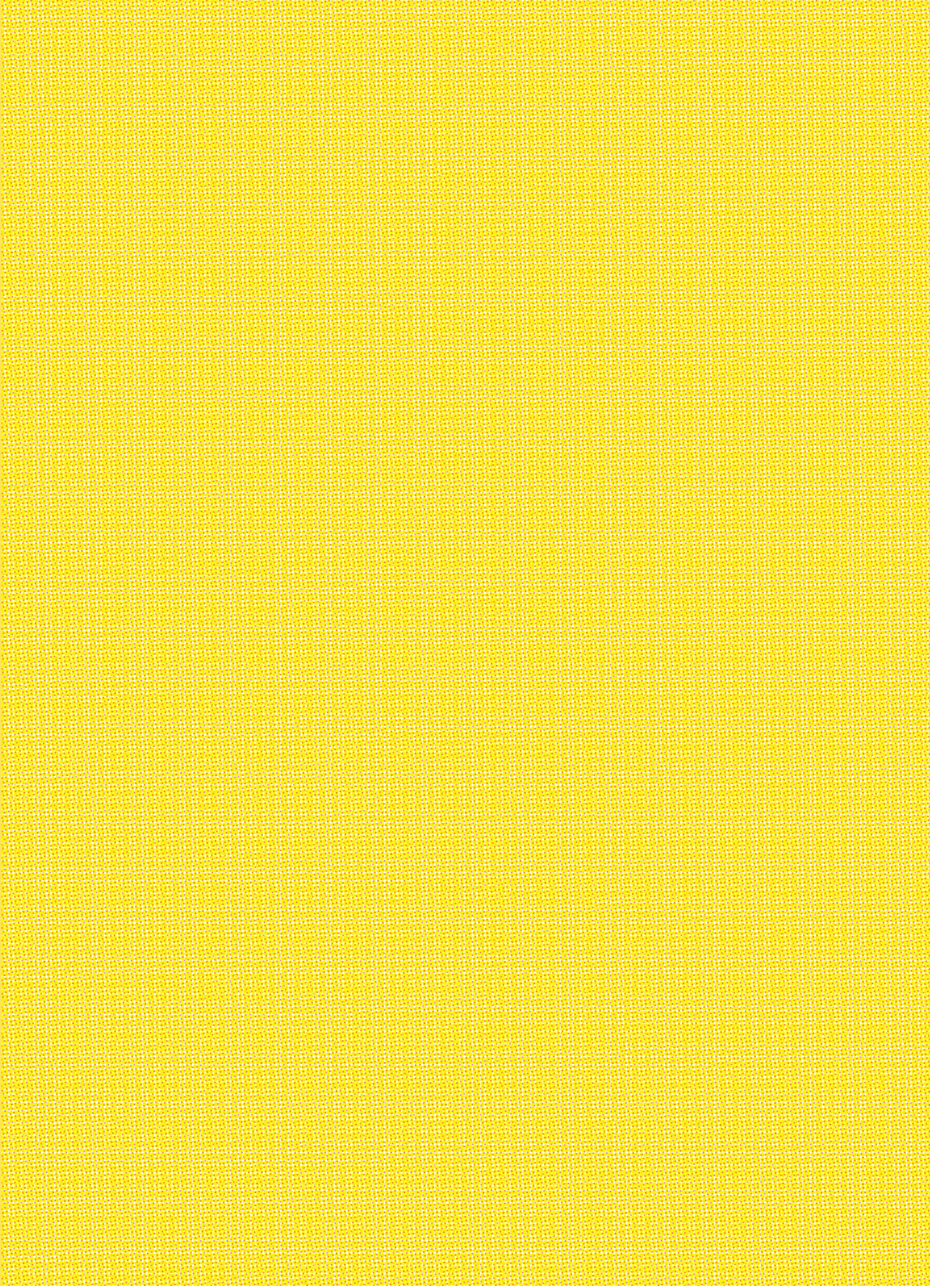


SPRING AIDS ACTION '88: Nine days of nationwide AIDS related actions & protests.



All people with AIDS are Innocent (1988) de Gran Fury





THIS IS TO SCARE YOU.

Nadie miraba hacia aquí es un pequeño ensayo sobre la confluencia entre la última gran epidemia del siglo XX y el arte contemporáneo. Sobre cómo la marginación y el abandono al que fueron sometidas las personas que vivían con VIH/sida desató una corriente de rabia, denuncia y tristeza por la pérdida, que dio como resultado algunas de las obras más profundamente políticas y radicales de la contemporaneidad. Este ensayo es un acercamiento a este corpus artístico, a lxs artistas que lo crearon y a un contexto histórico que cambió para siempre la lucha LGTBIQ+ y el arte contemporáneo.



